

Biblioteca Universitária
UFSC

*O riso e o risível
em Millôr
Fernandes:
O cômico, o satírico e o
"humor".*

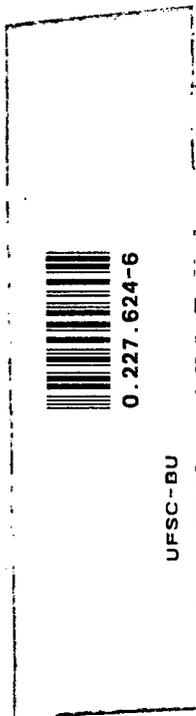
Odília Carreirão Ortiga

MS
ODÍLIA CARREIRÃO ORTIGA

O RISO E O RISÍVEL
em Millôr Fernandes:
o cômico, o satírico e o "humor"

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão



São Paulo

1992

Empréstimo Proibido

meo

À memória de meus pais

Iracema Carreirão Ortiga

Januário da Costa Ortiga

mu

A gratidão nos leva ao registro de agradecimentos especiais:

à CAPES pela possibilidade de fazer o doutorado na USP;

à USP pela oportunidade de voltar a ser aluna;

à UFSC pela confiança e ao DLLV pelo apoio, na pessoa da professora Maria Lúcia de Barros Camargo, colega e amiga dos tempos uspianos e florianopolitanos;

aos meus alunos, o objetivo maior da jornada, na pessoa de José Renato de Faria; e,

por último, com merecido destaque, ao orientador e amigo Professor Roberto de Oliveira Brandão, pela paciência e estímulo intelectual.

sum

SUMÁRIO

ANTES DAS PRIMEIRAS PALAVRAS -----	1
AS PRIMEIRAS PALAVRAS -----	11
AS PALAVRAS NECESSÁRIAS -----	32
A Colocação do Problema -----	34
O Perfil do Riso -----	42
Sobre o Riso -----	43
Rastreando a Diversidade -----	50
Motivações e Funções -----	54
Os Risos em Millôr Fernandes -----	57
O Perfil do Risível -----	68
Sobre o Risível -----	69
Os Modos e as Identidades -----	71
Os Modos e as Alteridades -----	76
O RISO E O CÔMICO EM MILLÔR FERNANDES -----	93
Colocações Iniciais -----	95
O Teatro de Millôr Fernandes -----	100
O Risível no Teatro de Millôr Fernandes -----	104
O Cômico e suas Mesclas -----	112
O RISO E O SATÍRICO EM MILLÔR FERNANDES -----	132
Colocações Iniciais -----	134
Sátira e Satírico: uma Aproximação -----	138

sum

A Sátira e o Satírico em Millôr Fernandes -----	141
O Riso Satírico em Millôr Fernandes -----	149
O Satírico e suas Mesclas -----	155
O RISO E O HUMOR EM MILLÔR FERNANDES -----	173
Colocações Iniciais -----	175
O Aforismo em Reflexões Sm Dor -----	178
A Verdadeira História: uma Paródia -----	182
O Diálogo Irônico no Livro Vermelho -----	185
O Riso e o Humor em Millôr -----	188
A Mescla: Paráverum Millôr -----	197
AS ÚLTIMAS PALAVRAS -----	203
Algumas Colocações -----	205
O Escritor e suas Circunstâncias -----	209
O Humorismo de Millôr -----	214
Carnavalização e Colagem -----	218
O Cômico Grotesco -----	220
Colocações Finais -----	238
APÓS AS ÚLTIMAS PALAVRAS -----	251
BIBLIOGRAFIA -----	259

mas

"O aluno que eu não pude ser no ade-
quado tempo surge no discípulo que
eu posso ser em qualquer tempo."

Alfredo Bosi

nao

ANTES

DAS PRIMEIRAS PALAVRAS

no

"Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou que as diz de um jeito obscuro e truncado."

Brás Cubas

sim

Todo trabalho tem suas circunstâncias: do encontro com o autor e com os temas, do projeto que se quer e que se sonha e da aventura do fazer.

Em nosso caso, as circunstâncias ordenam-se em planos complementares - o pessoal e o contextual. Numa instigante atração pelo antagônico, busca-se na esfera pessoal o aprendizado do risível em oposição à tradicional e conservadora valorização do sério. De outro lado, conjugam-se algumas circunstâncias contextuais; como ponto de partida, o estudo elaborado sob a orientação do Professor Roberto de Oliveira Brandão sobre a ironia em Manuel Bandeira. O texto produzido sobre a ironia e a estrutura coloquial na poética de Bandeira alarga o interesse pelo mundo do risível; assim, da ironia ao riso, um salto. E o riso motiva o reencontro com Millôr Fernandes, nome surgido durante uma conversa com a Professora Telê Ancona Lopes. Da sugestão à aceitação, apenas um passo. Cumpria-se, dessa forma, o desejo antigo de escolher autor cuja obra não tivesse a fortuna crítica já bem estruturada, o que não traria maiores contributos para o estudo, mas que, em contrapartida, possibilitaria explorar território ainda não completamente mapeado. No fascí-

nio romântico pelo original e na ânsia "desbravadora", ficou esquecida a advertência horaciana de tomar "assunto igual às forças"¹.

Ambição grande (e pequenas posses), mas... Primeiro, investimos numa obra cuja linha de força é o humorismo. Criação da modernidade, o "humor" ainda não está suficientemente sistematizado, pois de um lado procede da "corriqueira problemática cotidiana"², menos visível por estar mais próxima; e de outro lado, ligada à ilusão referencial, sua temporalidade é mais passageira. Segundo, escolhemos um autor da época presente. Há entre os críticos uma certa reserva em lidar com textos de autores da atualidade; prudência compreensível não só pela cautela de julgar coisas para as quais falta a perspectiva histórica, mas também pela insuficiência de estudos e materiais de análises mais profundos.

A leitura da obra publicada em livros de Millôr Fernandes³ aguça a reflexão sobre o riso e a literatura; porém surge e age sorrateira a dúvida, que se faz "petição de mais certeza"⁴. Em decorrência, começa o assédio de perguntas que exigem respostas claras e imediatas. Daí a urgência de ampliar e dilatar os estudos teóricos sobre o universo do riso na literatura e assim chegamos ao cômico e à sátira, além do "humor".

Diante da diversidade do risível, o ideal seria, conforme Guimarães Rosa, arranjar em "categorias", ou pelo menos que "se tentasse qualquer razoável classificação" das manifestações do riso na literatura, as quais, na carência de um "nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de"⁵: modos e formas do risível⁶.

Abordar o discurso do risível em Millôr Fernandes, - sob as perspectivas do cômico, do satírico, além do "humor" -, não im-

plica, necessariamente, considerar a leitura de Millôr Fernandes possível apenas sob tais prismas. Essa proposta não invalida outras e a divisão tripartida dos modos tem um certo sabor didático. Também, a separação não intenta a completa alteridade dos mesmos, pois entre eles há vários pontos de identidade além do riso. No desafio de repensar a questão do riso e suas relações com o cômico, o satírico e o "humor", vamos inverter o habitual caminho crítico, indo, a contrapelo, do riso (a convergência) aos modos (a tríplice divergência), buscando nos risos (do cômico, do satírico e do "humor") aquilo que os separa (diversidade) e na diversidade dos modos sua possível unidade.

É preciso, antes, situar o procedimento adotado sobre os modos nas teorias de que ele se pretende tributário. Registra-se aqui o débito à "teoria dos modos", segundo Frye (ainda que bastante adaptada), à conceituação de "distanciamento" encontrada em André Jolles⁷ e, sobretudo, o débito à tradição aristotélica ao considerarmos o risível circunscrito à realidade. Assim, o mundo do risível em Millôr Fernandes eixa-se em três modos (disposição operatória que objetiva ser, antes de tudo, hipótese de trabalho) fundamentais de o poeta relacionar-se com a realidade, ao representá-la artisticamente. O "modo" diz respeito à relação de essencialidade do artista com o mundo, atitude que se reproduz em grau de cumplicidade no processo "recriador" da leitura. O modo cômico plasma-se no distanciamento equilibrado entre o "eu" da escritura e o objeto risível - o mundo divertidamente às avessas -, motivando o riso de prazer no gozo de alguma coisa ou alguém que no fundo "é inferior a nós". O satírico funda-se na relação ambígua de repulsa e

de atração do "eu" com o objeto da zombaria - o mundo pervertidamente às avessas - "que se repreende ou se reprova e que nos é estranho"⁸. Rimos contra alguma coisa ou contra alguém, no envolvimento da atitude judicativa: é o riso de exclusão. O "humor", o último modo, corresponde a uma certa ruptura da distância crítica pelo envolvimento emocional de solidariedade - com o mundo tristemente às avessas -, provocando o riso que "ri de si mesmo" antes de rir de "alguma coisa ou alguém". Ao se deter na leitura de cada um dos modos do não-sério⁹ (o cômico, o satírico e o "humor"), este trabalho se organiza em três ensaios, termo aqui aplicado em seu sentido original de possibilidade, de tentativa incompleta. A essa leitura precede reflexões teóricas sobre a obra de arte do riso e do risível, e a ela sucede um ensaio final sobre o "humorismo brasileiro" de Millôr Fernandes.

Não hesitamos em reafirmar o caráter de operacionalidade e experiência de leitura nestes modos de relacionamento do poeta com o mundo do risível. Construimos nosso campo de investigação: primeiro, indo além das fronteiras estabelecidas, pela tradição estética, entre "grandes" textos e "pequenos" textos, na opção pelo corpus da pesquisa; depois, repensando algumas teorias sobre os modos do risível e reorganizando-as num quadro teórico compatível com a experiência da leitura. Assim, a hipótese inicial de trabalho afirma-se numa reflexão teórica operatória do risível no discurso de Millôr Fernandes, partindo do riso e suas especificidades no cômico, no satírico e no "humor".

Alguns aspectos de teoria literária merecem esclarecimentos, como a conceituação do riso, o perfil dos modos e a relação de

cada modo com as formas do não-sério manifestas no discurso de Millôr. Estes e os tópicos relativos à sistematização entre o conteúdo teórico e a abordagem dos textos serão elucidados nas unidades dedicadas ao embasamento teórico e à metodologia de trabalho.

Insistimos: a proposta de trabalho aqui apresentada é a medida de nossa vista, não necessariamente a medida das coisas, e se tivéssemos que a afeiçoar de novo, talvez a leitura se efetuasse de uma maneira diversa. Mas a jornada finda indicia a escolha: escrever agora ou nunca mais. E o trabalho marca a opção que se fez necessária.

Por último, mas não menos importante, apontamos alguns obstáculos de percurso: de início, os de compreensão, determinados pelas dificuldades de articular coerentemente as múltiplas teorias filosóficas e estéticas sobre o riso e o discurso literário do risível; na sequência, os de escolha e composição analítica dos textos; e a seguir, a dificuldade maior: a escritura. Esta, excessivamente lenta, exige um trabalho exaustivo de semanas na produção de umas poucas linhas. No ato da escritura, interferem as correções do estilo, as supressões, os acréscimos e as constantes reformulações. Toda uma longa e difícil jornada cujo preço, alto em demasia, foi um verdadeiro "adeus à vida". Vamos esperar que tudo tenha valido a pena: tanto "as penas" como "as recompensas"¹⁰.

Confio este trabalho aos tristes que buscam decifrar o esfíngico risível, pois os questionamentos e as reflexões aqui apresentados se propõem como um discurso sobre o não-sério e se frustram à medida que produzem um discurso sério.

NOTAS DIVERSAS

¹Confira-se a advertência de Horácio sobre a arte de escrever in *Sátiras e Epístolas*:

"Vós outros que escreveis, tomai assunto
Igual às forças, meditar de espaço
O peso com que vossos ombros podem.
O que escolher proporcionado assunto
Elegância terá, clareza e ordem."

²Cf. ROSA, João Guimarães. *Nós, os temulentos* in prefácio à *Tutaméia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 3a. edição, 1969, p.101.

³As palavras necessárias indicarão os textos (obras publicadas em livro) comprobatórios da esseidade de cada modo e os textos de fronteira.

⁴Cf. ROSA, João Guimarães. *Sobre a Escova e a Dúvida* in prefácio à *Tutaméia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 3a. edição, 1969, p.149.

⁵Neste parágrafo, assinalam-se as incursões predatórias ao primeiro prefácio de *Tutaméia* na pilhagem de expressões rosianas, aqui "servindo a outro emprego", diferente e vizinho. Cf. *Aletria* e

Hermenêutica in prefácio à *Tutaméia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 3a. edição, 1969, p. 3.

⁶O modo não é apenas uma classificação genérica, mas uma maneira de ser do discurso, a singularidade que espelha a relação do artista com o mundo. Cada um dos "modos", o cômico, o satírico e o "humor", expressa a organização de um material oriundo da experiência artística do mundo exterior, sendo uma técnica de agrupar elementos, evidenciar intencionalidades e instrumentalizar o discurso.

⁷Como matizadores dos modos, buscamos inspiração, primeiro, na teoria crítica de Frye, fazendo corresponder "modo" ao princípio ordenador do discurso; depois, em André Jolles, ao associarmos "disposição mental" à postura (distanciamento ou adesão) do sujeito (autor/leitor) em relação ao objeto (texto), e ao adaptarmos a "distância" como modalizadora desta relação. Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973 e JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

⁸JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976, p. 211.

⁹Julgamos necessário fazer um "mise au point" para dizer algumas palavras sobre o uso da expressão "não-sério", evitando todo e qualquer mal-entendido. A escolha foi feita porque julgamos ser o termo mais adequado para designar, a nível de equivalência, o universo literário do risível. A opção por "baixo" ou "inferior" não

nos afastaria da ambivalência semântica. Assim, a advertência busca evitar (ou seria inevitável?) o perigo da interpretação pejorativa. Seu emprego aqui é válido apenas como variante da expressão, "risível".

¹⁰Segundo Plínio. O Moço, Demócrito privilegiava duas divindades: "a pena" e "a recompensa". Cf. DEMÓCRITO Y LUCIPO. *Doctrinas Filosóficas-Reflexiones Morales*. Santiago del Chile: Ediciones Escilla, 1938, p.132.

20

AS
PRIMEIRAS PALAVRAS

Mad

"preciso
é ter paciência

preciso
é ter ciência

preciso
é ter ausência
sutileza, tato, amor, querência

preciso
é ter demência

- o preciso desenho"

Este capítulo é o limiar da leitura dos "textos-leitura" em Millôr Fernandes. Portanto, o que nele se vai ler, em sua essência, são as linhas gerais da pesquisa¹, as balizas da investigação e a metodologia da abordagem. Resumindo: a apresentação do projeto com as explicações dos fundamentos teóricos e dos procedimentos adotados.

Se o título deste estudo guarda utilidade, nele afirmamos a tríplice leitura - na visão ensaística do cômico, do satírico e do "humor" - da obra publicada em livros de Millôr Fernandes².

Assinalamos o obstáculo inicial de operar um programa teórico capaz de atender tão considerável universo de trabalho, que abarca vários campos de integração, envolvendo a poética e a retórica dos gêneros e das formas literárias do risível. No início da jornada, olvidamos as antigas advertências - sobre a imponderabilidade, a incerteza e os acidentes de um percurso abrangente - expressas no provérbio, "quem muito enfeixa, pouco ata".

Dessa maneira, a abrangência teórica e o conseqüente alargamento da leitura motivam conflitos diversos. O primeiro diz respeito à configuração do "modo" que se distingue por ser um con-

junto de elementos retóricos, temáticos e estilísticos, organizados pela escritura e confirmados na leitura, comportando um núcleo de elementos predominantes e outros periféricos. A essência de cada modo repousa na armação de seus elementos peculiares capazes de conduzir o leitor ao aliciamento no processo de identificação do modo e à comunhão estética com o autor. O modo funda-se na correspondência da intenção criativa inicial e na leitura interpretativa final.³ Cada discurso, do cômico, do satírico e do "humor", no seio da homogeneidade do risível, pode reordenar os elementos de sua essência em modos e formas diversos. Segundo, a fortuna sobre o cômico, o satírico e o "humor" é unânime em evidenciar a ausência de formas específicas a cada um deles, o que nos dificulta desenhar, solitariamente, o perfil dos modos, uma vez que os mesmos se organizam num sistema combinatório apreensível mais pela análise retórica e temática, menos pela possível especificidade de suas formas. Terceiro, na tríplice visão dos modos, há um procedimento didático de forte carga subjetiva. Aqui talvez, a maior incomodidade. Outro embaraço pode acrescentar-se aos anteriores à medida que cada um dos modos se articula com a história ideológica e política da sociedade que contextualiza a obra literária. A cultura, em suas modificações temporais, abranda e até neutraliza a invectiva de certos textos, circunscrevendo-os a um certo relativismo histórico. Assim, o leitor pode sentir, eventualmente, alguma dificuldade de contextualizá-los, quando são tematizados assuntos esquecidos ou pouco conhecidos.

Posto isso, o que devemos reter, por enquanto, no reconhecimento das dificuldades do nosso projeto, é a complexidade pe-

rigosa da tarefa demarcatória das variantes literárias do risível, de entrelimites difíceis de serem avistados plenamente, e a ulterior aceitação de certa opacidade no estabelecimento das balizas entre o cômico, o satírico e o "humor". Assim, no interior dessa matéria, inscrevem-se algumas abordagens plausíveis: por uma delas, as partições são identificadas só a partir das mútuas discordâncias; pela outra, ilumina-se, primeiro, o domínio comum dessas divisões, enfatizando-se, depois, as relações de heterogeneidade; e, por último, trabalha-se simultaneamente com as identidades e as alteridades.

Apesar do aporte diferenciado, essas posturas mantêm laços estreitos. Sabe-se que o "preciso desenho" de cada modo depende, em larga medida, dos processos de joeirar e priorizar, passíveis de serem manipulados⁴ pelo pesquisador; inversamente, sente-se que os discursos do risível estabelecem vinculações de "rivalidade", que não excluem, contudo, as de "cumplicidade".

Com a maneira triplicada de instrumentalizar a leitura em Millôr, chegamos não à medida única ou ao cânon perfeito, mas, à medida praticável. É a nossa esperança.

Mas já é tempo de articularmos os fundamentos do trabalho.

Perguntará o leitor: qual é o objetivo? Respondemos. O resultado da pesquisa será a produção de um texto analítico que problematiza o texto primeiro, levantando hipóteses e indagações. O instigante de nossa tarefa não é o seu resultado, o texto com as hipóteses confirmadas, refutadas ou deixadas em aberto. A sua importância maior repousa (conforme o nosso desejo) nas atividades de

percurso: as reflexões paralelas, as constantes indagações e, acima disso, as digressões, todas pequenas veredas e aparentes desvios com os quais esperamos fortalecer a pesquisa. Implica, ainda, aceite de outros desafios: o de produzir um texto sério sobre outro não-sério e a recriação de uma "teoria" a partir de fragmentos de outras teorias. O que, fatalmente, nos privará da "estima dos prudentes" pela possível ousadia da abordagem, e da "admiração dos imprudentes", pela carência de singularidade. Zarpamos para "onde os outros fogem, mantendo firme a rota e firme o timão rumo ao perigo, imune ao medo"⁵.

Antes de atingirmos o objetivo-resultado, a escritura da leitura, há que se definir o objetivo-meio, ou seja, a elaboração conceitual dos modos, a metodologia processual da leitura e a seleção dos textos nucleares e periféricos de cada modo.

Para precisar a binariedade: sério x não-sério e as relações de ruptura da não seriedade, vamos recorrer à clássica imagem da circunferência, que inscreve um círculo⁶, cujo semi-círculo superior (a valorização do alto?) expressa o campo apolínico do primeiro e o inferior (desvalorização do baixo?) agrega as variantes dionísicas do último.

O lançar mão de figuras geométricas para tal atividade não é um recurso gratuito e tampouco objetiva imprimir ao trabalho qualquer cunho científico. Interessa-nos, pelo contrário, facilitar a compreensão daquilo que se pretende demonstrar com a teoria.

E agora, após essa pequena digressão, retomemos o fio das considerações que estávamos a formular: no centro do semi-círculo inferior que emblema o território da não-seriedade, fundamos a fi-

gura de um triângulo maior (isósceles), insígnia do cômico, ladeado por dois outros triângulos (o satírico e o "humor") complementares e menores, os quais podem ser considerados tanto um prolongamento quanto uma ruptura com o primeiro. De imediato, essa simbolização geométrica sugere uma indagação: algum desses espaços (os triângulos inscritos) é mais determinante que os demais? As manifestações teóricas sobre o tema não nos habilitam a dar uma resposta precisa. Há várias atitudes possíveis. A nossa experiência de leitura teórica, todavia nos conduz à imagem geométrica descrita na qual se evidencia a predominância do cômico, até porque é na quebra do distanciamento do "rir de" que surge o agressivo envolvimento satírico do "rir contra" e o cúmplice humor do "rir com". Assim, o riso seria como uma espécie de baricentro, formado pelos três ângulos dos triângulos inscritos, o ponto vélico dessa convergência. A cautelosa resposta seria admitir que renunciamos, nesse campo, a quaisquer alinhamento teórico e atitude dogmática, para expressarmos apenas uma ordenação de leitura. Assim, fundamos a leitura, numa reflexão que privilegia as unidades de alteridade de cada modo e relegando a uma quase penumbra as zonas de identidade.⁷

O ponto de partida da teorização é a obra de Millôr Fernandes. A sua leitura levanta problemas e a solução dos mesmos depende de um horizonte teórico apropriado a assentar os fundamentos regedores de cada modo. Isso porque a nossa proposta de leitura passa, primeiramente, pela tripartição do risível. A indicação dos princípios teóricos capazes de viabilizar o tríplice arranjo dos textos permite arquitetar um modelo, com a função precípua de nortear a leitura do corpus da pesquisa. O termo "modelo", cujo uso

amplo tende a desvirtuar o seu caráter - mas que ainda indicia, conforme Umberto Eco, "uma linha de discurso e uma decisão metodológica"⁸ - é aqui aproveitado na dimensão operacional de estar a serviço de uma hipótese teórica. Assim sendo, assumimos o seu sentido de guia de procedimentos, seqüência de operações pré-ordenadas dentro do quadro teórico que objetiva, primeiro, circunscrever os elementos composicionais do texto literário do risível, procedimento a ser feito na unidade "As Palavras necessárias" para, a seguir, descrever a organização desses elementos em cada modo e, por último, comprovar a validade do mesmo através da leitura de textos representativos do cômico, do satírico e do "humor" em Millôr Fernandes.

Em se tratando de uma obra literária, a grande dificuldade diz respeito à sua própria natureza e às múltiplas leituras, diversas e válidas, que ela enseja.⁹

Mas como nada surge sem raiz, cumpre-nos, desde logo, re-
 cuar um pouco e abrir espaço para algumas posições e considerações sobre a especificidade da obra de arte.¹⁰ Simultaneamente processo e produção, ela envolve, no seu fazer¹¹ artístico, uma operação complexa pela qual o artista escolhe uma das múltiplas possibilidades que a referencialidade lhe oferece, - dela se apropria, através de sua percepção do mundo, de seus conhecimentos e de suas vivências - e cria¹² poeticamente uma outra realidade (a obra de arte) com sua natureza de comunicação.¹³ Noutra etapa posterior e complementar à primeira, o leitor (o outro sujeito), a quem se direciona a obra, dela faz a matéria-prima de sua reflexão (intelectual e afetiva) e, portanto, inicia uma outra atividade "recriadora" (a

leitura), analógica à produtiva. A leitura é uma atividade complexa à medida que reproduz a obra através dos atos de interpretá-la e avaliá-la em busca de seu sentido ou sua significação. De início, estamos frente à polarização entre a leitura como recriação na coincidência autor/leitor, e a leitura como tradução arbitrária da obra de arte. Apesar de admitirmos, na obra de arte em geral, a possibilidade de múltiplas interpretações e nenhuma definitiva; no caso especial da obra de arte do risível, o caráter de possibilidades de leitura fica limitado, pois repousa a sua "execução" na coincidência ideológica e na identidade final entre destinador e destinatário.¹⁴ Mas o processo pode ir mais além, quando a interpretação se faz também escritura, determinando um novo circuito desse procedimento. Há, ainda, um outro aspecto a ser considerado, pois esse trajeto depende da estreita relação entre a leitura da obra de arte (criar e recriar/produzir e reproduzir) e a sociedade que a prefigura, configura e contextualiza. Opera-se assim, por um curioso paradoxo, uma permuta, pois a sociedade também sofre a influência da obra artística que ela enformou.

Embora a criação e a recriação participem de códigos comuns, as marcas culturais e referenciais, esses não impedem que a recriação possibilite rupturas com a obra de arte e nela instaure a sua polissemia significativa ou, como diz Iuri Lotman "o aumento das possibilidades de escolha".¹⁵

Vale lembrar que nesse quadro teórico, o texto¹⁶ do risível tem algumas particularidades: ele é produto de uma tradição cultural e literária e de um contexto social que a ele preexistem, com os quais convive e quase sempre lhe sobrevive. Resumindo, esse

texto datado tende à vida breve, uma das razões pelas quais sempre foi colocado no quadro marginal das manifestações artísticas "menores". Por um lado, a sua tessitura apresenta indelevelmente impressas as marcas subjetivas, das idiossincrasias do escritor¹⁷ (destinador/narrador) e do horizonte de expectativas¹⁸ dos prováveis leitores (destinatários/narratários), e as objetivas da referencialidade cultural. Por outro lado, é exatamente essa marca referencial (tempo e espaço) compartilhada no texto que reduz, de partida, a grande margem de variação interpretativa da obra de arte em geral, trazendo para a leitura desses textos uma inter-compreensão já dirigida (e bem mais acentuada) com a escritura. De uma maneira estranha, é exatamente essa marca referencial que determina, também, a vida breve de algumas formas literárias do risível. Acreditamos não ser necessário citar exemplos da quase ilegibilidade das sátiras de Juvenal e Marcial, entre outros satíricos da Antiguidade, salvo quando atingem problemas intemporais da natureza humana.

Coincidente com esse posicionamento conceptual da arte e, em particular, com o da não-seriedade, concebemos a obra literária de Millôr Fernandes como "texto" que se exterioriza em variantes modais e de formas literárias diversas e cuja textura se impregna de um jogo complexo, às vezes enigmático, de intratextualidade, de intertextualidade, e, sobretudo, de contextualidade com a sociedade que lhe dá origem e com a qual dialoga. As diferenças modais se processam num jogo de identidades, de encontro e reconhecimento de intencionalidades,¹⁹ no diálogo da escritura-leitura.

Assim, o traço indelével que funda o modelo por nós proposto tem por escudo o "pacto de comunicação" entre escritor/escri-

tura e leitor/leitura, o qual se processa na relação biunívoca gerada no texto e pelo texto. Através dela, o leitor se faz cúmplice do escritor (ou vice-versa), num diálogo (retórico e hermenêutico)²⁰ como um vaivém no qual se alternam produção e recepção.

As palavras "pacto" e "cumplicidade" são vocábulos de forte carga afetiva, mas, ainda assim, bastante significativos. Para escapar às generalizações perigosas fundamos o significado do pacto como o reconhecimento no ato de ler, o encontro de identidades e a reabsorção de contradições. Ele cria a cumplicidade que se ativa no reconhecimento de intencionalidades e produz a comunhão de escritor e leitor. Mas como dar feição concreta a este traço de identidade: leitor/escritor? Para nós, a concretude do pacto se realiza no texto e seu paratexto, em sua função de estabelecer a interlocução do texto-escritura ao texto-leitura. Do leitor exige-se o abandono da zona estéril da passividade do "olhar", para afundar-se na zona fértil e criativa do "ver". Olhar não basta, o bastante é ver.

Em face disso, voltamos a afirmar que a nossa leitura se processa num movimento dialético, primeiro, do impulso centrífugo pelo qual, após a primeira leitura, nos distanciamos do texto para reconstituí-lo, identificando posturas. A seguir, o movimento centrípeto de reaproximação analítica com o texto em busca de elementos da esseidade de cada modo e, um pouco além, para novas e reiteradas leituras de textualidade, as quais geram outras interpretações, agora em nível de organização textual do cômico, do satírico e do humor.

No capítulo seguinte, a figura imaginada aqui será substituída por uma grade de elementos, os nucleares, capazes de identificar o cômico, o satírico e o "humor", e os periféricos, que se transfiguram um no outro. Ao esboço do perfil teórico segue-se uma operação mais complexa desdobrada em três estágios. No primeiro ordenam-se os textos mais representativos de cada conjunto modal, buscando o que lhes é próprio enquanto matéria e forma. No segundo, comrovam-se, através de leitura, os elementos que imprimem a marca modal. No último, reflete-se, à luz da visão teórica, os textos emblemáticos de cada categoria do risível e os de reciprocidade permanente entre os modos.

O nosso intento metodológico se profunde numa tática combinatória de desarticular estruturalmente o corpus da pesquisa e recompô-lo travestido nos três modos (movimento centrífugo). Buscasse, com paciência digna de Penélope, o processo alquímico de separar na mescla - nas misturas e nos compostos dos textos de Millôr - a tríplice vertente: do cômico, do satírico e do "humor". Questão impertinente pela força múltipla e até fascinante das interferências e repetências de cada modo nos outros modos? É possível. Mas o percurso se justifica, a rigor, como instrumentalização didática da leitura.

Uma vez definidos os textos em cada modo, sujeitamos os mesmos a novas leituras, reabrindo na estrutura de cada um deles as potencialidades de suas formas literárias. Assim, cada categoria modal se expressa numa forma, vamos dizer, à guisa de uma melhor denominação, "matriz" ou "privilegiada": a comédia no cômico, a sátira no satírico e o humorismo no "humor". Como cada um dos modos

pode ser traduzido em outras formas, além da matriz, a forma em si não identifica o modo, apenas o indica.

De que maneira conciliar a não associação obrigatória de "modo e forma"? E como explicar que o mesmo modo possa se manifestar por várias formas? Em outras palavras, de que maneira a cada modo pode corresponder mais de uma forma, além da matriz ou cada forma repetir-se nos outros?

Respondemos. Organizando a atmosfera²¹ ou o ritmo²² de cada um deles a partir de uma estrutura representativa do cômico, do satírico e do "humor". A rigor, nenhum texto pertence a um modo puro. Daí a opção pela voz adjetiva, que reflete essa armação dos elementos configurativos de cada modo.

Além disso, a convivência entre eles nunca foi pacífica e sem sobressaltos. Estamos lembrando a absorvência que o cômico sofreu na antigüidade grega, assimilando o satírico aristofânico e o "humor" socrático, e a inversão na modernidade, com a tendência de amalgamar-se com o satírico e com o "humor".

Algumas palavras serão acrescentadas para reiterar o caráter operacional de nosso modelo, que é a construção de uma grade de elementos ordenadores da leitura. Investimos na sua capacidade de dar sentido a cada uma das máscaras do risível em Millôr Fernandes.

Reafirmamos. O nosso procedimento didático é de ordem estratégica e não axiomática. Nele não buscamos pulverizar os textos na análise de elementos menores e nos detalhamentos, mas conduzir a linha da pesquisa em convergência com o alinhamento generalizante das categorias modais que são, acima de tudo, indiciadoras de uma

visão do homem e do mundo.

A clivagem a que vamos submeter a obra de Millôr Fernandes funda-se em preceitos de caráter operacional pois, conforme a nossa metodologia de trabalho, cada um dos modos se estrutura numa associação de elementos organizados numa relação mais de predominância e menos de dominância, ou numa relação de presença/ausência.

Estes campos de associação possibilitam a construção dos três conjuntos, o cômico, o satírico e o "humor", envolvendo o processo de comunicação, a intencionalidade textual, o pacto entre escritura e leitura, e o distanciamento variado, pelo qual o riso rompe e confirma temas comuns e específicos, num jogo do "eu"/leitura com o "outro" textual.

Buscamos evitar o equívoco da obsessão metodológica, sem, contudo, prescindir do método cuja função dominante será de organizador interno da escritura e, secundariamente, de disciplinador dos resultados.

NOTAS DIVERSAS

¹Como a palavra pesquisa engloba, em sua imprecisão semântica, várias noções que podem ser diferentes, julgamos oportuno declarar que assumimos aqui duas de suas significações. É uma atividade que busca um fim e, portanto, um "resultado" mas é, também, "produção". Para Roland Barthes, pesquisa "é o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escrita". In: RUMOR DA LÍNGUA, São Paulo: Brasiliense, 1988, p.319.

²Vale a pena repetir aqui o nosso propósito, pois o foco da pesquisa não incide sobre a obra completa de Millôr Fernandes, apenas sobre aquela publicada em livros.

³Cf. ECO, Humberto. A definição da arte, p.183.

⁴É essencial para o conceito de manipulação, situar a palavra, no seu sentido lexical como um ato muito pessoal (quase manual) de "imprimir forma" e de "forjar".

⁵Cf. o dialogismo intertextual (ou seria citação?) com Plínio, o Moço (carta XVI,1), capítulo "Retrato de Plínio Quando Jovem". In: ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.176.

⁶A imagem do círculo como metáfora da lei da binariedade é usada desde a Antigüidade. J.P. Vernant nos informa sobre o valor privilegiado do círculo aos olhos dos gregos. Para eles, era comum a relação entre pensamento e estrutura geométrica. Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro. Editora da Universidade de São Paulo, 1973. pp.156 a 206.

⁷Assumimos a palavra "reflexão" no seu sentido radical de reciprocidade, ou seja, o movimento de mão dupla de cair sobre o objeto de pesquisa e depois, dele afastado, refleti-lo na consciência para apreender a sua esseeidade.

⁸Cf. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.26. Cf. também GREIMAS, A.J. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Cultrix, s/d.

⁹Um dos aspectos mais atuantes, hoje em dia, relacionados com a obra de arte é a sua dimensão de pluralidade significativa, ou de significação múltipla ou, ainda, de ambigüidade. Essa exigência estrutural da obra de arte corresponde a aquilo que Umberto Eco denomina de "obra aberta", ainda que não seja infinita essa possibilidade. Mas todas essas expressões atestam a multiplicidade das possíveis leituras e a importância do intérprete pois, segundo Roland Barthes, interpretar é "apreciar o plural" de que a obra é feita. Cf. BARTHES, Roland. S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980. p.13. Cf. também a teoria da obra aberta in: ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.

¹⁰Embora uma nota não dê margem bastante para uma exposição mais profunda sobre a obra artística, consideramos, entretanto, necessário reforçar os traços fundamentais da nossa conceituação. O leitor perspicaz notará que nela incorporamos: elementos subjetivos na sua prefiguração (intencionalidade) e na sua leitura; elementos de semiótica na sua essência de comunicação (o pacto de autor e leitor); e elementos sociais na sua poética. Estamos conscientes que a nossa concepção de obra artística e também a base teórica do nosso modelo podem apresentar algumas semelhanças com a veste de Arlequim. Analogia que se eixa na justaposição de cores, tecidos e formas diversas, mas que apesar disso forma um todo: uma roupa.

- ¹¹A idéia de arte como fazer não implica a negação da subjetividade, mas a primazia dos procedimentos construtivos em relação à imaginação subjetiva. Cf. PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984. p.32.
- ¹²A palavra "criação" é aqui usada não no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de produzir, dar forma e, um pouco mais além, como princípio que organiza, ordena e instaura uma outra realidade. Com igual dimensão, circunscrevemos o uso do termo "recriação".
- ¹³Cf. MUKAROVSKY, Ian. Escritos sobre estética e semiótica da arte. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1981. pp.16-17. Também Lotman reconhece na arte o seu caráter de comunicação particular. Cf. in A estrutura do texto artístico. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- ¹⁴Cf. PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984. pp. 151-177. Também sobre a leitura e seus envolvimento interdisciplinares veja-se o capítulo III: Psicologia da Leitura in: DU-

FRENNE, Mikel. *A estética e as ciências da arte*. Vol. 1, Trad. Alberto Bravo. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

¹⁵Sobre o problema da significação do texto artístico confira-se LOTMAN Iuri em *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. pp. 73-99.

¹⁶ "texto" é entendido aqui no seu significado mais amplo e plural, como sinônimo de obra artística, e também, no sentido mais objetivo, designando qualquer discurso que configure uma obra literária. Veja-se os capítulos: "O conceito de texto" e "Texto e sistema" in LOTMAN, Iuri. Obra citada.

¹⁷ Julgamos oportuno esclarecer as razões do uso da expressão "escritor", a quem atribuímos uma significação mais profunda, que àquela de "escrevente" ou "autor", significação esta originária da consciência do "fazer artístico", pois "o escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho". Cf. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, pp. 31 a 36.

¹⁸Outra expressão de múltipla implicação teórica e operacional, o "horizonte de espera" pode ser entendido como um conjunto de atitudes culturais de um determinado público, numa época determinada. Vale destacar duas coisas. Primeiro, Jaus não toma uma atitude centrífuga em relação ao texto, trata-se apenas de um alargamento do campo de estudo. Segundo: a teoria de Jaus parece mais centrada no leitor do que no público. Cf. JAUS, H.R.V. Estética da Recepção: colocações gerais. Trad. Luiz Costa Lima, in A Literatura e o Leitor, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Também Sartre enfatiza o leitor ao estabelecer que todo texto é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, ficando impregnado no texto a imagem daqueles a quem a obra se destina. Sartre valoriza o problema sob um outro ângulo, o do escritor. Cf. Jean-Paul Sartre. Tradução Carlos Felipe Moisés. Que é a literatura. São Paulo: Ática, 1989. pp.55-124.

¹⁹Tocamos aqui em outro aspecto abissal da obra de arte: a intencionalidade. Jan Mukarovsky faz distinção entre objetivo exterior e intencionalidade, pois "ao deixar de ter em consideração o objetivo exterior, a obra faz aparecer um sujeito, quer dizer, uma pessoa que criou intencionalmente" e essa intencionalidade "liga-se ainda mais estreitamente à sua fonte humana" (p.257). Cf. MUKAROVSKY, Jan. Op.cit., pp.257-259.

²⁰É preciso redefinir o emprego desses dois termos - retórica e hermenêutica - cada um deles de passado denso. A palavra retórica é assumida aqui no seu sentido lato de meios através dos quais o escritor comunica ao leitor (pelo e através do texto) a sua perspectiva do mundo e o convence da validade dela. Encampamos, igualmente, a dimensão aristotélica de técnica que objetiva um resultado. Hermenêutica é, também, assumida na sua ampla acepção de significar qualquer técnica de interpretação.

²¹A expressão "atmosfera cômica", usada por Pierre-Aimé Touchard para designar o universo do cômico em sua relação com o agente do riso, que se caracteriza pelo distanciamento e pela curiosidade, mantendo nossa atenção dispersa nos detalhes diversos conforme assinala Stendhal no seu "Racine e Shakespeare". Cf. TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

²²A expressão "ritmo cômico", usada por Susanne K. Langer, para designar o caráter único, a brevidade, as limitações e, sobretudo, os impulsos de vida que emprestam uma unidade orgânica que "será rompida, o eu irá desintegrar-se e não mais existir". Cf. LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

AS

PALAVRAS NECESSÁRIAS

o.227.624-6



"que para dizer tudo, temo e receio,
que qualquer longo tempo curto seja."

Camões

A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

"O homem é o único animal que ri."

Aristóteles

"O riso é próprio dos homens."

Rabelais

"O riso é o homem."

Dugas

A ruptura da seriedade na arte literária vem despertando crescente interesse entre os pesquisadores. Por que a frequência dos estudos sobre o tema? Uma palingenesia da crítica literária? Sinal, talvez, da dessacralização cultural que prefere a abordagem do distanciamento irônico? É verdade que os gregos, na infância da cultura ocidental, já davam sinal disso, aliando à interrogação filosófica o questionamento satírico. No entanto, essa dessacralização é sob a forma tônica, ainda que sarcástica, e não a destrutiva e niilista dos tempos modernos. Justamente, por que a frequência atual dos estudos sobre o tema? Esse interesse parece ligado às contradições da vida moderna, na qual o riso se "faz signo e consciência de nossa cisão com o mundo"¹. A predileção pela militância do risível tornou-se, hoje, particularmente forte na literatura e nas artes, talvez para compensar a crescente redução do espaço da alegria na vida cotidiana, sobretudo nos países industrializados, onde um grande número de pessoas dá preferência às formas anversas da seriedade². Mas, em que consistem as manifestações literárias da não-seriedade? Antes de qualquer tentativa de resposta, seria mais oportuno repensar com maior acuidade a sua significação ou, mesmo,

o seu princípio. Primeiro, ressalta a dúvida sobre a legitimidade da denominação, sendo a "não-seriedade" um título didático que recobre, aqui, uma certa variedade do risível no discurso literário. A escolha do termo não-seriedade e sua variante não-sério para emoldurarem o mundo do risível, fazendo equivaler "sério" e "não-sério" à não risível e risível, está isenta de valorização das primeiras sobre as últimas e da idéia de separação entre elas.

Mas é, precisamente, a separação que devemos em primeiro lugar examinar. Assim, o mais adequado seria questionar a polaridade: sério e não-sério. A dupla face de Jano ou processo de espelhamento? No mundo grego clássico, o sério é marcado pela presença dos deuses e da fatalidade, e o não-sério, pela ausência dos deuses e pelo erro humano; em ambos, um "descensus ad inferos", um fio a prumo no homem. Contudo, a unidade de contrários - sério e não-sério - assinala o pensamento grego primitivo. Essa contaminação recíproca é encontrada em Homero e confirmada mais tarde por Platão, para quem os dois discursos são intentos alternativos de um objetivo comum: expurgar a inquietação. Ésquilo, ao afastar do trágico os elementos satíricos, inicia a cisão que a teoria aristotélica irá acentuar na separação da poesia dramática, trágica e cômica. Já os romanos - herdeiros da tradição grega: a antiga, dos mimos e pantomimas, e a moderna (século III a.C.), das diatribes estoicas e cínicas - retornam ao misto de sério e não-sério, cujos limites a retórica ajuda confundir.³ Ao longo da Idade Média, o cruzamento ou a cisão do binômio "ludicra-seria" sofre constante oscilação por parte dos teóricos da Igreja, indo do "repúdio rigorista até a benevolente tolerância"⁴. No fim da Idade Média, o cristianismo "retor-

na" à cisão e o classicismo a ratifica, na valorização do sério e na rejeição do não-sério. Ao contextualizar a época de Rabelais, Bakhtin assinala a concepção do riso no Renascimento: separa-se da cultura popular e ingressa na erudita, como herdeiro da Antiguidade, conforme as visões de Aristóteles (marca distintiva do homem), de Hipócrates através de Demócrito (instituição espiritual do homem) e de Luciano (signo de liberdade do espírito e da palavra). Em contrapartida, na Idade Média, o riso viveu fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada, dando origem às formas e aos ritos cômicos. Também a partir dos séculos seguintes ao Renascimento, há uma reversão do quadro social do riso, não sendo mais "forma universal de concepção do mundo", o riso passa a apresentar caráter negativo e o domínio do cômico limita-se aos vícios do indivíduo e da sociedade⁵. Mas a modernidade, a partir da estética romântica, prega o regresso (palingenesia?) à mescla⁶. Contudo, pelos padrões ainda maniqueístas de nossa norma social vigente, a ideologia da seriedade atua no campo sublime e do belo, mantendo o discurso do poder. Em "pólo oposto", situa-se a não-seriedade como ideologia de oposição: crítica, destrutiva e acusatória. Essa dialética não invalida a reflexão de Cícero: "generum gravium et iocorum unam esse rationem"⁷, pois ambos os discursos são trajetórias paralelas do mesmo percurso na revelação alternada de uma realidade que no fundo consiste na "in-diferença" dos opostos. Até porque, é possível conhecer os opostos um pelo outro. E o não-sério não é a mais séria forma do sério? Pode-se ser sério, rindo.

Seria então o riso, que fragmenta o mundo estável do sério, uma possibilidade comum do não-sério (das formas literárias do

"risível")? Nossa proposta parte dessa interrogação e expõe o material que permite, se não respondê-la, alargá-la, pondo seus fundamentos teóricos.

A modernidade acentuou as clássicas manifestações do "não-sério"; elas subsistem, não apenas nas formas substantivas, a comédia e a sátira, mas também nas formas adjetivas⁸ cuja diluição e flexibilidade caracterizam a contemporaneidade: a dar respostas oblíquas à inquietante vida do século XX. Elas são respostas culturais e, em consequência, diferenciadas espacial e temporalmente. Manifestam-se, na preferência, pelas formas discursivas ágeis e breves. Também sua finalidade é fluida e ambígua, algumas delas anárquicas como o "humor"; outras mais autoritárias como o satírico e o cômico.

Mas permanece o uso da velha arma dos gregos antigos, a ironia, agora como uma metáfora do não resolvido paradoxo do homem diante de uma sociedade que, cada vez mais, ameaça esmagá-lo. Assim o uso da ironia, da paródia, de todas as formas de inversão são maneiras de apresentar uma situação quase impossível de ser apresentada de outra, configurando, simultaneamente, a denúncia e a resistência.

Contudo, reduzindo às devidas proporções dos fatos, constatamos que, apesar do seu aceite na modernidade, há e sempre houve desde Aristóteles, uma implícita valorização estética da arte séria, ainda que o caráter desvalorativo do risível, como produto estético menor, fosse menos acentuado em certas épocas da cultura ocidental.

Mas o que funda a valorização da arte séria? É possível que a dicotomia *seriedade* e *não seriedade* se assenta no fato de os

textos do não sério serem uma ameaça à literatura séria, esta embasada na idéia de superioridade humana. Assim, ao desvelar o "ridículo", a pequenez do ser humano e a fragilidade das suas instituições sociais, a arte do risível introduz elementos de reflexão sobre a "inviabilidade do homem", e em consequência, a dessacralização da própria literatura.

O PERFIL DO RISO

"O homem é o único animal
que chora e ri, pois é o
único que percebe a dife-
rença entre o que as coisas
são e o que deveriam ser"

William Hazlitt

NOTAS DIVERSAS

¹Confiram-se as reflexões de Octavio Paz sobre a ambivalência do riso na modernidade: negação de si mesmo e dos outros, e signo de ruptura com o mundo. In: *Los Signos en Rotacion y Otros Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1971, p.30. Veja-se, ainda, a conotação de modernidade como tempo de cisão, denegação de si mesmo e, sobretudo, tempo de crítica. In: PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²Para Jean Fourastié o lugar do riso, na vida cotidiana, tende a reduzir-se mais em países industrializados, que nos países pobres, onde o "homem da rua é muito mais alegre e ri com muito mais facilidade". Talvez para compensar esta falta, o homem moderno busque nas formas artísticas do risível uma certa compensação. Cf. o autor supracitado. "Reflexão sobre o riso" In: *Revista Diógenes* Nº 09. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, pp.35-47.

³Veja-se a colaboração fundamental de Curtius sobre o tema do sério e não-sério, no capítulo "Gracejo e seriedade na Literatura Medieval", especialmente páginas 436 e 437. In: *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

⁴Cf. CURTIUS, E. Robert, obra citada, p.443. Vejam-se, ainda, sobre o riso na vida cultural da Idade Média e sua posição de "relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia", as colocações de Mikhail Bakhtin. In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São paulo: Editora Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1987, pp.63-83.

⁵Cf. Bakhtin, obra citada, p.105-123.

⁶Cf. PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Obra citada, p.199.

⁷Cf. CÍCERO, M. Tulio. "De Oratore". In: *Oeuvres Completes* (Tome Premier). Paris: Chez Firmin - Didot Frères, Fils et Cie, Libraires, 1875, p.269. Vide a mesma postura em Platão (República e Banquete), para quem a piedade no trágico e o desprezo no cômico são condutas idênticas. Cf. PLATÃO. *Oeuvres Completes*. Traduction nouvelle et notes par León Robin. Paris: Libraire Gallimard, 1950.

⁸Apesar de tributária da nomenclatura adotada por Anatol Rosenfeld, estamos aqui usando as expressões "substantiva" e "adjetiva" no sentido mais amplo dos vocábulos, fazendo recuar a última a uma espécie de pré-gênero, capaz de admitir a diluição, a mescla, o hibridismo e a polifonia da modernidade. Cf. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. pp.15-19.

Sobre o Riso

Sistematizar o papel do riso na literatura constitui-se tarefa instigante, porém perigosa. O propósito aqui, no entanto, restringe-se a determinados aspectos do tema, atualizando colocações. Nem uma tentativa de reformulação teórica, nem uma revisão diacrônica desses estudos desde Aristóteles: o riso apenas como um vector, um centro de forças. Afina-se o tema não pelo fio a prumo, mas pela circularidade dos ponteiros.

De início se evidenciam os pressupostos do riso na realidade humana. A assertiva aristotélica - da inerência humana do riso - deixa entrever sua extensão e profundidade. O riso, que Rabelais confirma ser "próprio do homem", ao humanizá-lo, o distingue e o distancia das outras criaturas. Eis a primeira ambiguidade do riso: marca distintiva do homem e signo do seu distanciamento com o mundo.

A questão primeira prende-se não tanto ao seu desenvolvimento histórico, mas à possível interpretação de sua gênese. Ou, melhor, a indiciar algumas direções de procura, pois a origem do riso é o circunstancial e, salvo erro, o acessório. O riso parece ter acompanhado o evoluir da espécie humana. Contudo, a distância

histórica torna inviável tal documentação. Trabalha-se no campo das hipóteses. Terá o riso advindo do ritual primitivo de mostrar dentes ao estranho enquanto ameaça? Ainda agora guarda-se desse ritual de agressão a hostilidade do riso que ridiculariza - e assim se faz ferino, ferindo¹. Ou, será o riso um signo ancestral do instinto defensivo? O riso, que mata pelo ridículo, desmistifica o respeito e o medo inspirados pelos seres perigosos os quais, no real da vida cotidiana, eles respeitam e temem². Idêntica é a dimensão do riso para o homem medieval: "vitória sobre o medo" provocado pelo temor das forças naturais e pela ameaça moral³.

Ficam aventuradas apenas essas duas hipóteses, mesmo sem apreciá-las com a atenção que merecem, pois não cabe aqui uma exposição minuciosa sobre a origem do riso. Até porque o leque é suficientemente aberto para incluir várias outras hipóteses: a origem sexual, a erótica, a origem mágica e até mesmo a origem diabólica. Isto sem esquecer a possível origem lúdica do riso.

Da fortuna crítica do riso serão encaminhadas (sem pretensão exaustiva) apenas as perspectivas tradicionais mais relevantes. Ainda que alguns de seus autores tenham tangenciado o problema, a referência se faz necessária: Aristóteles (Da Alma, III, X), na afirmativa de ser o homem o único vivente que ri e no imbricar (Poética) do risível com o disforme não doloroso ou destrutivo; Cícero (Da Oratoria, II, LVIII), na repetência da visão aristotélica do risível, abordando o riso como forma de distensão; Quintiliano (Da Instituição Oratória, LVI, III), ao identificar o riso como um talento contraditório, uma disposição de espírito difícil de ser definida que, repousando sobre o equívoco buscado, reanima, distrai

e faz esquecer a fadiga; Hobbes (Do Homem, XII, VII), quando o associa ao sentimento de orgulho advindo da concepção de nossa superioridade, relativa à inferioridade de outrem; Kant (Crítica do Juízo), ao considerar o riso como decorrente da transformação súbita de uma expectativa densa em nada; Schopenhauer (O Mundo como Vontade e Representação), no condicionar o risível ao paradoxo entre o que se pensa e o que se vê; Hegel (Estética-Poesia), que o concebe como expressão do desejo de mostrar nossa sabedoria; Spencer (A Fisiologia do Riso, I), para quem o riso é um modo de liberar a tensão represada numa descompressão que implica súbito prazer.

O detalhamento dessas perspectivas sobre o riso, em algumas frases ou breves parágrafos, seria risível. Contudo nosso vínculo com esses estudos está em instigar sua compreensão ao tocá-lo, não em refazer o caminho. Nenhum critério permite abordar o riso sem reduzir-lhe a complexidade; nem filósofos, nem retóricos chegaram a expressar a sua essência num perfil "fechado". De maneira geral, os frequentadores do tema insistem, apesar das dificuldades suscitadas, em eixar essas teorias em pólos antagônicos. Um grupo centrado naquele que ri (Platão, Kant, Schopenhauer e Spencer), fazendo o riso depender de uma contradição de juízo entre o ideal e o real. Outro, centrado no objeto do riso (Aristóteles, Hobbes e Hegel), buscando o risível nos desvios do mundo referencial. Essas teorias, mais habitualmente denominadas de degradação (erro) à segunda e de conflito (percepção do erro) à primeira, reduzem-se, no fundo, a um privilégio de aporte. Insatisfatórios são os rótulos: subjetivo, intelectual e de conflito para o primeiro conjunto; ob-

jetivo, moral e de degradação, para o outro.

Sumarizar estudos mais atuais sobre o tema também não é nossa pretensão. Apesar disso, duas exceções se fazem necessárias à medida que combinam os elementos dessas duas linhas, reintegrando-as numa espécie de filosofia social: as perspectivas bergsoniana e freudiana. Ambas atuais, enquanto permanentes.

Na obra de Bergson - *O Riso (Ensaio sobre a significação do cômico)* -, publicada no começo deste século, dois aspectos expressivos merecem, de início, reparo. Primeiro, o subtítulo faz apelo à significação do cômico, no seu imbricar com o risível. Depois, o prefácio indicia a metodologia do trabalho, "os procedimentos de fabricação do cômico". Fundamenta o refletir sobre o tema, partindo de uma enorme documentação. Nas formas literárias do cômico, busca as razões pelas quais ri uma sociedade. Ao problematizar a abordagem (O que é o riso? Que exprime o risível? Há variedade no riso? Qual a sua função?), Bergson aprofunda ponderações de Cícero que, no "De Oratore", questiona a natureza do riso, não se envergonhando de ignorar aquilo que os outros pretendiam saber. E finda por deixar a Demócrito - "viderit Democritus" - o cuidado de explicar o riso⁴. Procedendo de indagações sobre seu sentido, Bergson especifica as características gerais do riso: tipicidade humana ("não existe fora do que é propriamente humano"); insensibilidade (inimigo da emoção e dos sentimentos é uma espécie de "anesthésie momentanée du coeur"); atividade social (seu ambiente vivencial é a sociedade, pois "Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun"); e prática definida, corrigir desvios⁵.

Em outras palavras: primeiro, o riso é comportamento humano por excelência, pois o homem ri do próprio homem. Na realidade, Bergson reafirma a característica aristotélica da inerência humana do riso. A insensibilidade, segundo traço distintivo, corresponde à imobilidade ou à contumácia do coração, assinalada por Hobbes, sendo uma forma de resistência à ação do risível. Aquele que ri guarda distância, pois a empatia é antagônica do riso, que "s'adresse à l'intelligence pure". Terceiro: Bergson inaugura um intelectualismo sociológico, o riso como efeito que se produz no indivíduo e cuja produção não depende apenas dele, mas de um mecanismo gerado pela natureza ou por uma tradição de vida em sociedade. Desta maneira, o riso configura-se num produto vectorial, norteado no indivíduo por uma consciência coletiva. Por último, ao afirmar que "a rigidez é o cômico e a correção dela é o riso"⁶, Bergson recupera a divisa "ridendo castigat mores" de Lucílio, mais tarde adotada por Jean de Santeuil para a "commedia dell'arte". Fixa sua função de castigo infligido pela sociedade (agressão coletiva) em decorrência da falta de elasticidade e adaptação, enfim, de toda sorte de dissidências individuais (marginalidade) atentatórias à vida social.

Assim, a visão bergsoniana baliza-se na tradição platônica da sinonímia: riso e cômico. Tal demarcação atalha os descaminhos de uma investida mais abrangente. Não se questiona a vinculação do cômico ao riso, mas a recíproca não se faz verdadeira - o riso pode decorrer de motivações outras. Seu âmbito é mais amplo. É certo que Bergson se abeira de Aristóteles ao ressaltar a utilidade social do riso. Essa função social assenta-se em dois pontos ba-

silares: primeiro, o cômico como forma de auto-destruição da sociedade; segundo, o riso como terapêutica capaz de salvar da "morte" essa mesma sociedade. Assim, na teoria "mecânico-social" do cômico, cabe ao riso a função única de censura social, consciente ou inconsciente. E justamente aqui que julgamos residir o aspecto mais vulnerável da teoria bergsoniana: desempenhará o riso papel social - uno e idêntico - como, por exemplo, de censor social? Em verdade são múltiplas as suas funções sociais, e o problema não se resolve na função una, apontada por Bergson. Além disso, uma clarificação se faz necessária para a compreensão do ato de rir como reflexo do grupo social: simples resultado, ou há uma intenção a direcioná-lo? Não é difícil detectar as implicações políticas da teoria bergsoniana: o riso é socialmente útil.

Freud, por sua vez, toca, secundariamente, no problema do riso e do cômico ao tratar do chiste e do humor. Diferentemente de Bergson, cuja visão do risível centra-se no cômico, Freud estabelece relação entre o riso e várias categorias do risível: a caricatura, o chiste, o humor e o cômico. Os subsídios freudianos ao tema do riso derivam de abordagens indiretas em fases distintas na formação de seu pensamento, desde "os Chistes e sua relação com o Inconsciente" (1905) até "Humor" (1928).

Ao ajuizar o riso, inquieta-se com suas razões e procura explicá-lo, coerentemente com a doutrina psicanalítica, a partir de fatores internos, subjetivos. Procede da pessoa que ri e instala no psiquismo concreto a categoria comportamental do riso, vinculando-a ao princípio do prazer (economia na energia mental): o cômico enquanto poupança com o pensamento; o humor, com o sentimento;

e o chiste, com a inibição. A base do prazer na visão freudiana é a comparação da realidade com sua reprodução deformada, a caricatura. Ao contrário de Bergson, cuja documentação se apóia na literatura do cômico, o material freudiano é mais amplo: social, com base na história da caricatura; clínico, na observação de pacientes; e o de pesquisa, com crianças.

O pensamento freudiano nivela o riso (produto social) ao sonho (produto associal) como defesa em face das ansiedades e angústias e o refere, também, com a sexualidade, formas de distensão às repressões dos tabus sociais. Mais ainda, em todas as formas do risível reconhece, como marca perceptível, sua analogia com a vida infantil (regressão). Quando conceitua o riso como "produto de um processo automático, tornado possível, apenas pelo descarte de nossa atenção consciente"⁷, Freud avizinha-se do preceito clássico de Quintiliano, "o riso anima, distrai e faz esquecer a fadiga"⁸. Em ambos, o riso como princípio de distensão. Na retomada analítica do humor, Freud o expõe como responsável pelo sorriso discreto, complacente e solitário. Recupera a separação: o humor é o riso de uma só pessoa; o cômico, de duas; e o chiste, de três. O interesse de Freud pelo riso coincide com a fase inicial da psicanálise e o próprio autor o considera um desvio em suas investigações sobre o sonho. É nesse contexto que a reflexão freudiana deve ser apreendida.

As considerações de Bergson e Freud sobre o tema não se esgotam nas descrições aqui aduzidas e, não obstante, elas nos fornecem uma referência teórica para repensar o conceito do riso.

Mas continua o embate: o que é pois o riso? Como apreendê-lo por pensamento para, depois, traduzir por palavras o seu con-

ceito? Seria inútil a força de querer explicá-lo? É possível que se diga do riso o que Santo Agostinho dizia do tempo, que é familiar a cada um de nós, mas que ninguém o pode explicar aos outros: "Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei"⁹. A dificuldade ou a impossibilidade dessa formulação teórica é reconhecida por pensadores da Antiguidade à Modernidade, que tentam em vão resolver o problema. Após séculos de reflexão o riso instiga, resiste e zomba de todos os esforços interpretativos. Orientam-nos, por conseguinte, duas quase certezas: o riso resiste a toda explicação de conjunto; o riso é indefinível e, talvez, nem deva ser tomado em consideração o esforço de defini-lo. Descartada, assim, a hipótese de um conceituar satisfatório, resta-nos apenas um conjunto de pontos de reflexão.

Rastreado a Diversidade

O primeiro ponto se refere à diversidade do riso. O perspectivado, tradicional e moderno, possibilita distinguir o riso: somático (*titilatio*), manifestação dos sentidos; emocional (*laetitiae*), expressão do *affectus*; e intelectual, pelo "deslocamento" no fazer artístico. Divisão essa de valor puramente didático, pois somam-se no riso os planos, o intelectual de sua formação e o social de sua causalidade, ao plano físico, de sua expressão. Ele é ao mesmo tempo uma paixão da alma e do corpo (mesmo porque o

aspecto somático do riso não exclui sua essência intelectual, salvo a (*titilatio*). Mesclam-se, dessa maneira, os elementos sociológico, psicológico e fisiológico, ficando impossível distinguir matéria e espírito para torná-lo inteligível.

Um ponto persistente, que integra o patrimônio do consenso crítico, é avultar no riso o caráter de antítese e o efeito de ambivalência. Situado num campo dividido, configura-se por um lado como forma de engajamento; por outro, de distanciamento. Desta maneira o riso assemelha-se a uma partitura de vozes dialéticas: crítica e denegridora, uma; construtiva e regeneradora, a outra. Essa dualidade (de impiedade e sabedoria, segundo Pascal¹⁰) incita e acirra seu uso a cada crise da história cultural, pois o riso se faz, ao mesmo tempo, arma contra a corrupção e signo dessa mesma corrupção. Basta lembrar Rabelais que orienta o riso contra as forças dominantes, feudal e religiosa.

No riso, ambivalência e ambigüidade correm paralelas, tão * ambivalente quanto ambigüo é o riso. Platão, ao imbricar riso e cômico, insiste no caráter de desprezo inerente a este riso e destaca sua estranha ambigüidade, pois evita-se dar-lhe causa e, em revanche, busca-se descobri-lo nos outros¹¹. Também Hobbes ressalta esse ângulo do riso ao concebê-lo em dupla com as lágrimas, pontas opostas de um eixo comum (não foi Heráclito quem afirmou ser a harmonia tecida de tons diferentes?). Ampliando, sua mecânica resulta da distensão circunscrita ao tempo presente, pois Hobbes figura o riso e o choro como "movimentos repentinos que o hábito a ambos faz desaparecer, pois ninguém ri de piadas velhas, nem chora por causa de uma velha calamidade"¹². Eis aí outro componente estrutural do

riso: sua marca temporal resultante da referencialidade e historicidade que se inscrevem em todas as formas artísticas do não-sério.

Ao falarmos de ambivalência e ambigüidade no riso não podemos esquecer o ensaio de Baudelaire sobre o tema, "De l'Essence du Rire et généralement du Comique dans les Arts Plastiques, de 1853"¹³. Essa análise, anterior à de Bergson, acentua a ambivalência do riso cuja essência reside no "orgulho" e na "idéia de nossa superioridade", sendo satânico em princípio e incompatível com a sabedoria e a inocência. Baudelaire trabalha os aspectos metafísicos e psicológicos, que Bergson evitou abordar em sua interpretação social do riso. Mas, os aspectos psicológicos da teoria baudelairiana fundamentarão a análise freudiana do riso: as pulsões substituindo as possessões e os nossos desejos, aos demônios.

O ensaio de Baudelaire, na sua primeira parte, enfatiza a antinomia entre a sabedoria e o riso ("la sagesse et le rire"), sendo o último, geralmente, "apanágio dos tolos" e implicando ignorância e fraqueza¹⁴. Ao contrário de Bergson, o riso, para Baudelaire, é ao mesmo tempo uma força anti-social e social: fenômeno de caducidade de um mundo, como uma queda do estado paradisiáco, e também da deiscência de um outro.

Baudelaire, entretanto, situa em campos diversos o riso e alegria. A alegria é una, mas manifesta-se algumas vezes de forma invisível e outras, pelas lágrimas. Já o riso é expressão de um sentimento contraditório que se processa no choque de dois infinitos: de uma grandeza infinita e de uma infinita miséria¹⁵. Tributário de Baudelaire, Octávio Paz distingue os dois risos, da alegria que sacode as entranhas do mundo, e do cômico, que é signo do mundo

subterrâneo e de seus poderes. O primeiro une, o segundo acentua a separação do homem com o mundo. Apesar de confirmar serem ambos natureza humanizada no corpo, separa a alegria, um acordo com o mundo natural, do riso, uma transgressão da ordem natural¹⁶.

A busca, outrora confiada ao pensamento filosófico, encontra-se hoje também submetida aos esforços das buscas antropológica, sociológica e psicológica, além da estética. Assim as reflexões, entrelaçando-se, invadem-se ou amarram-se umas às outras.

Os estudos de Reinach sobre o caráter mágico do riso nas culturas antigas revelam sua importância como ritual de renovação da vida, quer na fecundidade dos cantos (hinos homéricos), quer na própria gênese do mundo e dos deuses (hinos órficos). Em contrapartida, aponta a resistência de alguns traços dessa postura em ritos religiosos ("risus pascalis"), mas afirma a total laicização do riso e sua substituição pelas lágrimas nos ritos cristãos. O riso distancia-se da vida religiosa, perdendo espaço, atualmente, até mesmo na vida profana¹⁷.

Numa abordagem psicológica, Dugas busca explicar o riso como um sentimento complexo, misto de simpatia e antipatia, implicando uma ruptura de equilíbrio. Ao categorizar as várias teorias filosóficas sobre o riso, reserva à categoria estética, de caráter lúdico, a conceituação do riso como epifenômeno da imaginação cômica¹⁸.

Numa discussão de horizontes mais amplos, Sully dirige parte de sua investigação à organização do riso coral da comédia e à aparição de uma nova espécie, o riso individual e desinteressado do humor e do humorismo¹⁹.

Para Victoroff, o humor não é um riso supra-social como deseja Sully, mas uma combinação dos risos fundamentais: o de acolhida e o de exclusão. Este último, ligado ao risível é o riso cristalizado pela sociedade e capaz de repercussões sociais²⁰.

Circunscrevendo seus estudos ao campo estético, Lalo enfatiza a polifonia do riso, universo imenso, heterogêneo e plural, que centra seu valor no dúbio prazer da dissonância (harmonia perdida), buscando no baixo (risível), o resgate da assonância (o elevado). Faz a correspondência forma e conteúdo no riso estético: do cômico como ação, do humor como sentimento e do chiste, obra de inteligência. A filiação freudiana é evidente²¹.

Motivações e Funções

Como todo ato de consciência consiste numa certa atitude que o sujeito adota em relação ao objeto, coloca-se a pergunta: "De que rimos?" Não vamos dar uma resposta definitiva. Até porque a resposta, mesmo provisória, não é fácil. Ou, não é fácil encontrá-la facilmente. Uma complexidade insuspeita oculta-se debaixo de sua enganosa simplicidade. O riso resiste e parece zombar de todos aqueles que crêem poder determinar suas causas. Mudam-se as motivações, altera-se o riso.

O riso satírico, no qual se mesclam o ódio e o medo, não seria um retorno às origens? O que nos faz rir? O "animal ridens"

de Aristóteles define o homem (agente e objeto do riso), mas as situações que o motivam se circunscrevem, unicamente, nas suas possibilidades? Não há objetos cômicos, porém situações cômicas, afirma Bergson. Não existe para nós, segundo Baudelaire, o cômico em si, mas uma disposição mental para criá-lo e reconhecê-lo, quando criado.

A questão referente à função do riso possui uma longa história, no mundo ocidental, de Platão até o presente. De Lucílio a Bergson, o lema consagrado pela "comédia de arte" sintetiza uma das possíveis funções do riso: corrigir desvios representados pelo risível. O "ridendo castigat mores" continua no "rir para coibir" de Quintiliano. Ou, na assertiva de Juvenal: "Para os costumes reprimir do povo, é melhor arma o riso". Ou, ainda, a persistência do "ridendo dicere verum" de Horácio nos sermões cristãos do fim da Idade Média²².

Tensão e distensão são as forças que impulsionam a vida; contrariá-las gera a rigidez (cômico) suspeita à sociedade. Esta, ao deparar-se com algo que a inquieta e a ameaça, reage condenando a rigidez ao ridículo e a coage com o riso. Assim, na defesa (forma evolutiva do ancestral estado de alerta?) dos grupos sociais contra alterações na cultura, o riso desenha sua postura conservadora de manutenção dos padrões. Aqui, o riso/cômico que insiste em mostrar o avesso para obter o ideal. Nessa função de "terapêutica social", uma observação mais acurada confirma o privilégio do que "deveria ser", no choque com "o que é". Uma oblíqua busca de um tempo primordial de perfeição? O duplo movimento, destruir para construir, configura a função renovadora do riso. A partir do descrédito dos

padrões estabelecidos, o riso indicia caminhos renovadores, como força benigna com o valor cognoscitivo que, mesmo apresentando um mundo ao avesso, nos conduz à "verdade" através das coisas ao contrário. Possível, ainda, o riso ser arma punitiva na busca do equilíbrio e da ordem? Pascal afirma a possibilidade de rir sem ferir a caridade, pois esta, segundo Santo Agostinho, obriga às vezes a rir dos erros dos homens para levá-los a rir de suas faltas e delas fugir²³. Mas, válida é, também, a advertência de Croce, para quem o riso mostra o que está errado, mas não nos afasta do erro²⁴. Ou teria o riso, como força desmistificadora, a função nihilista de simples derrubada? Essa função, de questionamento satírico em sua gênese grega, apresenta-se no mundo romano tanto no riso zombeteiro de Horácio, quanto na invectiva caústica de Juvenal. É o riso demoníaco da retórica da derrisão, cuja alegria maligna de destruir instaura a dualidade hostil entre o "eu" e o "mundo". Seria este "risum nihi est bens" que o Gênesis (21.6) repudia? Mas esta postura de agressão, ainda que dissimulada, pressupõe (no agente do riso) um certo envolvimento emocional, uma aproximação com o objeto do riso, função que, no fundo, pode ser considerada, também, uma nostalgia de um "tempo perfeito". Aqui, podemos considerar o riso de exclusão de que trata Dupréel em sua abordagem sociológica, e cuja manifestação mais freqüente é o sorriso sardônico da sátira²⁵.

Por último, o riso, ao expressar um desequilíbrio interior, liberta sentimentos de inibição e repressão que assim se liberam e se sublimam. Essa liberação é, segundo Freud, fugaz, furtiva e inesperada. O riso, ao penetrar no âmago do ser humano, cumpre

a função de desmascaramento, pela retirada das múltiplas máscaras urdidas pela seriedade. Mas na defesa contra a angústia, o riso pode ser a própria máscara, pois, como diz o poeta: "Quanta gente que ri talvez exista, cuja ventura única consiste parecer aos outros venturosa". Ou, ainda, o riso a própria arma para exorcizar o mal.

Essas funções e múltiplas outras (aqui não mencionadas) não esgotam todas as possibilidades, tal a abrangência do tema. Dessa forma, as colocações anteriores são apenas tentativas de problematizar as funções do riso. Até porque todas essas funções tendem mais a complementarem-se do que a excluírem-se. Mas se, de um lado, a possibilidade de aceitação de todas não resulta em confusão de pensamento, de outro lado, não nos aproxima de uma melhor compreensão.

Os Risos em Millôr Fernandes

Assim chegamos a um ponto decisivo nas indagações precedentes: sabemos o que é o riso sem, contudo, traduzi-lo em palavras. Descartada, como foi anteriormente, a hipótese de uma conceituação satisfatória, resta-nos refletir sobre a possível distinção (pelo menos a nível didático) do riso produzido pelos modos do risível em Millôr Fernandes. Interessa-nos o riso motivado pelo texto literário. Ele cria um circuito de percepção, de cumplicidade,

de pacto entre a tríade: autor, texto e leitor. O texto é, assim, o espaço de produção e de consumo, onde se cumpre o encontro entre autor e leitor, completando-se o circuito pelo riso.

Imediatamente se coloca aqui o problema de considerar a possibilidade de atingir pelo riso as variações dos modos: o cômico, o satírico e o "humor". Quanto mais não fosse, para ver as margens do problema e questioná-las. Trata-se de limites e não de fronteiras.

Na análise dos matizes do riso, buscamos a diferenciação entre os três modos fundamentais do risível. No polifônico riso milloriano subsiste um laço comum e forte de protesto e de contestação que viabiliza a sua identidade com o universo do risível. Mas, em contrapartida, dificulta separar nessa polifonia os risos, diferenciá-los e ajustá-los a cada um dos modos. Aqui também se confirma o tamanho da nossa ambição, pois como definir, como separar o que é próprio do homem, o riso? Como disciplinar essa interligação do riso com os modos? Estaria nas diferentes distâncias de relação do "eu" (o agente do riso), com o objeto do riso (o risível)? Assim, três possibilidades dessas relações são aqui aventuradas, conforme o "eu" distancia o risível e o circunscreve. O assunto é instigante e amplo, mas nossa atividade limita-se apenas a interligar o riso com as posturas do risível que consideramos fundamentais: o cômico, o satírico e o "humor".

Em cada situação existencial, há objetivos a atender e ameaças a evitar. Assim, há sempre uma relação de conflito do "eu" com o "mundo". Mas o riso é a denegação desse conflito ou, como diz Jean-Cohen, sua "não dramatização"²⁶. E o agente do riso, atra-

vés dele, conquista seu afastamento, seu distanciamento, sua não implicação com o mundo. Nessa exterioridade e na variação da distância do "eu" com o "outro" funda-se a nossa diferenciação entre as posturas: cômica, satírica e humorística.

No cômico, a distância reduz o outro a objeto capaz de contemplação e de judicação. O riso motivado pelo cômico funda-se na visão do risível como objeto passível de uma operação social transformadora, de intenção perfectiva.

O riso nos textos cômicos de Millôr Fernandes vive da dissonância, da inversão. Neles deparamos com a natureza humana contraditória, de que fala Baudelaire, as relações de incongruência de Schopenhauer, ou o distoante, segundo Bergson. Mas a fonte primordial do riso e do cômico em Millôr é o da inversão que se expressa pelas múltiplas formas de ironia, que expõe uma situação para sinalizar exatamente o oposto. É o riso alegre que se funda na percepção da inversão dos acontecimentos e da limitação e pequenez humanas que se configuram em um mundo divertidamente às avessas. Nas peças "Pigmaleoa", "Do Tamanho de um Defunto", "Um elefante no Caos", assim como nos textos "Conpozissõis Infãtis" e "Lições de Um Ignorante" constata-se esse riso que alicia o leitor, tornando-o cúmplice do escritor diante desse mundo às avessas.

A postura satírica lança suas raízes na negação do outro, no ódio e no desejo de aniquilamento. Mescla-se a distância pelo envolvimento emocional. Uma fruição maligna marca o sorriso sarcástico do satírico (nem sempre o riso manifesto é obrigatório), e há sempre um vestígio de agressão, mesmo não havendo ódio franco. O riso satírico pode ser irônico ou sarcástico, conforme acusa ou mi-

lita. É o riso da derrisão de que nos falam Spinoza e Descartes e no qual a alegria se amálgama com o ódio. O riso satírico é tão mais forte e ácido quanto mais ilustre for o objeto do risível.

O riso satírico, aquele que se compraz a rir de um mundo pervertidamente às avessas, inspira-se em Millôr no espetáculo da vida política de nosso país e no cotidiano da vida humana. Nasce do contraste causado pela distância profunda entre o que deveria ser mas não é, entre o ideal e o real da vida cotidiana pequena e ridícula. É o riso ligado a um comportamento humano absolutamente inadmissível. Alimenta-se do sarcasmo, da ironia militante, da paródia e dos jogos de palavras. Mas o seu ponto vélico é a caricatura, no ataque direto e na identificação do satirizado. A caricatura e, de um modo geral, o desenho de Millôr Fernandes, é fundada sobre a estética da dissonância, na desproporção e deformação intencional dos traços.

Este é o riso que autentica o pacto que se estabelece entre o escritor e o leitor, após a leitura de textos que compõem os três volumes do "Diário da Nova República", "Que País é Este?", "Todo Homem é Minha Caça". Em outros, como os da série das fábulas, também encontramos o riso satírico, porém com uma tendência para o "humor".

Já o sorriso e o riso do humor eixam-se numa relação de alteridade (o "outro" é quase um "alter-ego"), estabelecendo elos de simpatia entre agente e objeto. Não há a exclusão, pois o agente do riso inclui-se também no objeto do risível.

O riso do humor é de todos eles o mais reflexivo, aquele cujo balizamento apresenta maior complexidade. Surge do confronto

da expectativa com a realidade, ou da descoberta do nosso ridículo. É o riso que confirma a atmosfera de apatia, de ceticismo e de aceitação da inevitabilidade do erro humano. Em Millôr, aparece ligado a formas literárias curtas e clássicas de conteúdo invertido pelo autor, à ironia verbal e, sobretudo, à ironia na acepção mais ampla da palavra, ou seja, a que se aproxima da postura socrática, que age na dissimulação daquilo que deveria ser mas não é. Este riso milloriano reage contra os temores da alma, de que nos fala Bakhtin, e nos liberta de séculos de opressão levando-nos em revanche a rir de um mundo tristemente às avessas. Os Hai-kais, os poemas de "Papáverum Millor" e os epigramas de "Reflexões Sem Dor" revelam essa aguda percepção das contradições do homem e suas circunstâncias. Aqui a ironia se distancia da militância do satírico e mesmo das inversões cômicas, revestindo-se mais de uma postura do homem diante do mundo. Um outro aspecto desse riso ainda merece destaque: o fato de o humor investir no sentimento do oposto faz com que ele seja bastante presente na auto-ironia.

Assim, no cômico deparamos com o riso que denuncia; no satírico, com o riso de acusação. Mas em ambos a certeza da superioridade, a "súbita glória" de que nos fala Hoobes. Já o riso do humor constata a fragilidade humana; é o rir para evitar as lágrimas para defender-se do medo e da dor.

Operado esse esboço, resta declará-lo um simples esboço, um esboço necessário e nada mais do que um esboço. Prelúdio que se impõe para tornar sensível o que aqui está em jogo: o riso, epifenômeno dos modos literários do risível.

NOTAS DIVERSAS

¹Canevacci assinala a origem ambivalente do riso citando as pesquisas do etólogo Eibl-Eibesfeldt, para quem o nosso riso é, ainda, fortemente motivado pelo sentido agressivo de sua origem: "ri-se de alguém, ridiculariza-se alguém, e tudo isso é feito prazerosamente em comum com os outros. Quem ri junto com os outros, sente-se ligado a esses através de tal "ódio ritualizado". (Amore e ódio, Milão, Mondadori, 1977, p.204). Cf. CANEVACCI, Máximo. Antropologia do Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984, pp.105-120.

²Cf. CLASTRES, Pierre. A Sociedade Contra o Estado. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2.ed., 1978, pp.101-102.

³"O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, "a vitória sobre o medo", não somente como uma vitória sobre o terror místico ("terror divino") e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito ("tabu" e "maná"), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era "mais temível que a terra". Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo". Cf. BAKHTIN, M., obra citada, p.78.

⁴Cf. CÍCERO, M. Túlio. obra citada, p.264.

⁵No decurso de sua permanência em Clermont-Ferrand, Bergson proferiu, em 1884, sua série de conferências sobre o "Riso" (De que rimos? - Por que rimos?). O sucesso junto ao público leva o autor a desenvolver reflexões em torno do tema, que serão aproveitadas, quinze anos mais tarde, no livro "Le Rire" (Essai sur la signification du comique). A tese de Bergson sobre o riso desdobra-se: (...) O homem é "un animal qui sait rire" (p.3); (...) O riso se faz acompanhar de insensibilidade e indiferença, qualquer coisa como "une anesthésie momentanée du coeur" (p.4); (...) O aspecto grupal é inerente ao riso, pois "doit répondre à certains exigences de la vie en commun" (p.6); (...) "Le rire est, avant tout, une correction" (p.150). Cf. BERGSON, Henri. Le Rire (Essai sur la signification du comique). Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

⁶Idem, ibidem, pp.38-150.

⁷Cf. FREUD, Sigmund. Os Chistes e sua relação com o inconsciente. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

⁸Cf. QUINTILIANO, M. Fábio. "Institution Oratoire" VI, III, in *Œuvres Complètes*. Traduction de La Collection Panckoucke par M.C. V. Quizille. Tome 10. Paris: Garnier Frères, s.d., p.155.

- ⁹Cf. STO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 10.ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981, p.304.
- ¹⁰A dualidade do riso, mescla de "prazer" e "dor" para Platão, "talento contraditório" para Quintiliano e Baudelaire, encontra em Pascal sua expressão lapidar: "Há no riso uma impiedade e uma sabedoria divina", p.109. Cf. PASCAL, Blaise. "Onzième lettre" *Oeuvres Complètes*. Tome Premier. Paris: Hachette, 1958.
- ¹¹Cf. PLATÃO. "La République". *Oeuvres Complètes*. Traduction et notes par Léon Robin et M.J. Moreau. Paris: Gallimard, 1950, p.1221.
- ¹²Cf. HOBBS, Thomas. *Leviatã I*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.36.
- ¹³Cf. BAUDELAIRE, Charles. "De L'essence du rire" in *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1976, pp.527-558.
- ¹⁴No seu estudo sobre a essência do riso, Baudelaire rejeita a tese do cômico objetivo, determinado por causas exteriores, recomendando, para explicar o riso, a busca de fatores internos, subjetivos.
- ¹⁵... "comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe

d'une grandeur infinie et d'une misère infinie (...) C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire." (Cf. BAUDELAIRE. Obra citada, p.532.)

¹⁶Octavio Paz orienta suas especulações numa linha metafísica idêntica à linha baudelairiana e reintegra o riso aos rituais de retorno às origens mágicas do mundo, relacionando-o com o lúdico e com o sagrado. Especifica, ainda, a antinomia "riso e trabalho" na sociedade moderna, pois "a medida que amplia la esfera del trabajo, se reduce la de la risa"; in *Los Signos en Rotacion y Otros Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1983, p.29.

¹⁷Cumpra ter em mente que as reflexões de Reinach circunscrevem-se ao riso ritual, herdeiro daquele riso dos deuses de que nos fala Homero na *Iliada*, XIX, portanto, "vero laetitiae signis". Cf. REINACH, Salomon. "Le Rire Ritual" in *Cultes, Mythes et Religions*, Paris: Ernest Leroux, éditeur, 1912. pp.109-120.

¹⁸A teoria de Dugas introduz uma face nova nos estudos sobre o riso: sua aliança com o jogo. Este caráter lúdico do riso (cômico) é desenvolvido, mais recentemente, por Huizinga in "*Homo Ludens*". Cf. DUGAS, L. *Psychologie du Rire*. Paris, Félix Alcan éditeur, 1910.

¹⁹Cf. SULLY, James. *Essai Sur le Rire*. (trad. d'anglais par L. et A. Tenier), Paris: Félix Alcan éditeur, 1904.

²⁰O autor desenvolve paralela e articuladamente considerações sobre o riso e o risível, ambos enquadrados no espontâneo (natural) ou no estereotipado (artificial). Distingue, assim, de um lado o risível e o riso natural ligado à alegria e de outro, o risível e o riso artificial gerado pelo cômico. Nega a função única proposta por Bergson, pois tanto nas sociedades modernas quanto nas antigas, o riso é polifuncional. Cf. VICTOROFF, David. *Le Rire et le Risible. Introduction a la Psycho-Sociologie du Rire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

²¹Lalo conceitua o riso como um jogo desvalorativo que se processa entre "duas vozes dissonantes de um contraponto". Cf. LALO, Charles. *Esthétique du Rire*. Paris: Flammarion, 1949.

²²Cf. CURTIUS, obra citada, p.436.

²³Cf. PASCAL, Blaise, obra citada.

²⁴Cf. CROCE, Benedetto. *A Poesia*. (trad. Flávio Loureiro Chaves), Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da U.F.R.G.S., 1967, p.209.

²⁵A perspectiva de Dupréel, com base nas relações sociais, separa o riso de exclusão (as formas do cômico) do riso de acolhida (as manifestações da alegria). Nega, também a função única proposta por Bergson. Infelizmente, não tivemos acesso direto ao autor. Conhecemos sua teoria pela referências e explicações efetuadas

por Victoroff, Cf. VICTOROFF. Obra citada.

²⁶COHEN, Jean. "Comique et poétique" in Poétique 61, Paris: Seuil,
fevereiro/1985.

O PERFIL DO RISÍVEL

"Quando Carlyle afirmou que 'o homem é o único animal que ri' não fazia com isso uma mera constatação biológica. Biologicamente a hiena também ri. Fazia uma constatação psicológica e social. Seu erro era apenas admitir o riso como uma qualidade humana, quando é um defeito. O homem, da maneira por que vive, não tem do que rir. Por isso, à frase de Carlyle, deve-se acrescentar: E é rindo que ele mostra o animal que é."

Millôr Fernandes

Sobre o Risível

O discurso do risível estabelece, de um lado, minuciosa relação de fatura com a realidade mais banal e com o vulgar cotidiano. De outro, institui uma ambígua poética de dissonância¹, expressa na constelação de atitudes contraditórias, aguerridas e cétricas; na dessacralização de tudo que é abissal na natureza humana; no protesto distorcido e provocativo; na contestação ferina, mas oblíqua; e na linguagem ora prosaica, ora poética, muita vez vulgar. Identifica-se com um realismo ingênuo, mas se envolve em complexas associações dialéticas ("não deveria ser" versus "deveria ser"), servindo-se de um conjunto de sutis processos retóricos, estilísticos e linguísticos.

Como arte, a não-seriedade está presa a dados historicistas, sua conceituação funda-se no tempo e no espaço, e fecha-se a quaisquer definições mesmo as de caráter generalizante. Contudo, alguns traços de seu perfil, na atualidade, podem aqui ser reconhecidos sem maiores aprofundamentos. Seria necessário ir bem mais longe e mais devagar. Por enquanto, cabe a pergunta: em que temas e em que processos do fazer ela se reconhece na modernidade?

Optamos pela forma oblíqua de responder e apostamos em algumas reflexões capazes de atender a essa pergunta, mais para conceituar e menos para definir. Algumas colocações se fazem necessárias para traçar o espectro do risível. A primeira é a sua ligação intrínseca com a "fealdade"², seu elemento composicional de forma e de conteúdo, e a primazia, nessa arte, dos "procedimentos construtivos", poéticos e retóricos, em relação à imaginação³. Sua estética é mais de conteúdo, apesar de o conteúdo só existir devido à forma⁴.

A segunda, a sua intensificação no modernismo, que marca a predileção dos tempos atuais pela negatividade, pelo distorcido e pelo protesto. As razões dessa preferência podem ser buscadas, entre outras, no enfraquecimento dos chamados "gêneros maiores", em especial, a tragédia e a epopéia. E ainda, na convergência dos elementos da tragédia e da comédia que a partir do Romantismo tendem a se fundir. Mas é inquestionável, quaisquer que sejam as suas razões, o diálogo constante da modernidade com a mescla, com o distorcido e com a dissonância.

Desse enfoque em grande plano, gostaríamos de particularizar um aspecto: o gosto pela técnica da negação. A negatividade existe pelo seu valor de opositivo na obra, para rejeitar a si própria na busca do positivo⁵. é como a dissonância, que serve para "denunciar o mundo que o cria"⁶. Os resultados dessa acentuada inclinação da estética moderna permitem a suposição de efeitos periféricos, ou seja, a negatividade como valor em si mesma, sem o objetivo de antítese a que ela serve. Vale, assim, a dúvida, pois se de um lado a negatividade gera prazer, e o riso é disto uma teste-

munha, nem sempre configura-se em positivo. Esse ambíguo prazer pode resolver-se em si, no próprio riso, não buscando a sua antítese, a mudança a que a negatividade do risível e do riso se propõem. O processo de negação que deveria indiciar o positivo, pode ver frustrado seu objetivo essencial através de procedimentos diferentes. Assim, no cômico o negativo pode resolver seu prazer, deslocando o uso do "erro" para o agente da ação ridícula e nele se esgotar. O satírico corre o risco de exaurir-se no riso virulento de ataque e de tirar o seu prazer da destruição. No humor, o prazer pode centrar-se, apenas, na própria técnica da negatividade, até porque a sua essência é de desencanto e de ceticismo em relação a quaisquer atitudes reformistas.

As rápidas colocações acima expostas objetivam evitar uma idéia errônea, de associar a função do riso a uma dimensão puramente moralizante. É preciso confessar que a tarefa de separação não é das mais fáceis. Contudo, a função ética é mais ampla.

Os Modos e as Identidades

Já alongamos as generalizações em torno do perfil da arte do risível. Resta estabelecer alguns pontos de convergência dos modos para, a seguir, determo-nos nas divergências. As semelhanças entre eles são manifestas e constantes, sendo as diferenças menos profundas por envolverem certa dose de contextualização. Basta lem-

brar que a visão tripartida depende não só da escritura, como também da leitura. Teremos oportunidade de voltar mais adiante a falar sobre as diferenças entre os modos do risível. No momento, devemos cumprir ainda duas tarefas de destaque: a sua função crítica e a sua técnica expressiva de inversão, ambas comuns às três variantes. Vale lembrar que a estética da dissonância na modernidade "erige-se em protesto"⁷, diluindo-se, assim, a função moralizante.

Mas a arte do risível tem compromissos a saldar e verdades a defender. Não é, absolutamente, desinteressada, até porque "a ideologia e a verdade da arte não se comportam entre si como o cão e o gato"⁸.

Em todas as suas manifestações (modos e formas), ela existe em função de outra coisa além de si mesma, como signo de cisão e canto de protesto a ser cantado em conjunto (escritura e leitura) discurso de empenhamento e cálculo com rumo demarcado, que busca reações pré-determinadas em seus destinatários, implicando intenção tática e uso social. Em algumas de suas espécies, há o combate expresso (modo e formas do satírico); em outras (as formas do cômico), a urgente necessidade de evidenciar o erro pelo negativo; e, ainda, aquelas (o humor e suas variantes) que levam à reflexão sobre os erros em vez de seu combate, produzindo melhores resultados com menor pregação.

A essência dessa arte é a atividade crítica entendida no seu sentido mais amplo de conscientizar e de modificar. Apesar de seu efeito social ser indireto, ela contribui através de processos subterrâneos para a transformação da sociedade. Essa feição crítica, esse engajamento, não necessita ser, obrigatoriamente, políti-

co. Mas em todas as suas manifestações (o cômico, o satírico e o humor) configura-se como discurso de poder. O desejo de "modificar", o "comportamento didático", o "ataque virulento" e a "consciência crítica" são indícios de autoridade. Na arte do risível, a manipulação do ouvinte/leitor evidencia-se na condução do pacto, na identificação de projetos e propósitos entre narrador e ouvinte. Das variantes, o satírico é o discurso mais fortemente monológico, mais centrípeto, mais próximo do poder e, conseqüentemente, mais fortemente indutor. A segunda esfera é a do cômico, onde o discurso de poder se dilui na postura de distanciamento e na ausência da voz narrativa. Mais afastado está o "humor", no qual a persuasão é mais diluída e o discurso mais contaminado pelo ceticismo. Daí ser a forma privilegiada pela modernidade, como veremos mais adiante.

Mas toda obra de arte apresenta dois estratos de sentido. O sentido declarado pela fala, e o outro, o sentido oculto do silêncio. Na arte do risível, este sentido não-declarado já se encontra fortemente indiciado pela inversão: o que se deseja obter é aquilo que não se diz e deseja-se rejeitar aquilo que se diz. Ela trabalha como uma tapeçaria que se tece pelo averso, um texto que se lê "à sombra das linhas". O texto produzido subscreve no silêncio o seu desejo e "cria" um universo que ele mesmo repele. São textos ambíguos, pois, além de documentar o que Millôr chama da "inviabilidade do ser humano", deixam entrever um anseio de perfeição e uma "nostalgia do que foi, mas já não é"⁹. Eles são construídos mostrando o que "não deveria ser", num procedimento retórico de dupla instrução: "busque" aí, no texto, o seu averso, que jaz no silêncio e "compare" as duas atuações ou situações. Esse comporta-

mento do discurso textual pode ter o seu mecanismo reforçado pela ilustração com o desenho caricatural, presentes em alguns livros de Millôr. Um dos problemas que tem enfrentado essa tática do inverso pelo verso é que ela não encobre a sua retórica de autoridade. A dúvida que subjaz diante dessa técnica de inversão origina-se na sua duplicidade: ou firma um compromisso com o novo ou mascara uma atitude conservadora. O outro perigo desse discurso é o seu caráter conclusivo que não se abre ao interrogativo, pois nele se desenha uma problemática que já vem julgada.

Assim, o risco dessa técnica de inversão é pois de mão dupla: De um lado ela institui e configura um comportamento à sombra das linhas com discursos de não tolerância que subordinam a diferença à identidade. De outro, sofre o risco do desvio, de exaurir-se no apresentado e, deste modo, castrar-se o desejo ou frustrar-se o projeto de denúncia.

O caráter corretivo do risível tende a diluir-se no final deste século, quando se reconhece a complexidade do mundo e a relatividade das verdades, quando um pessimismo profundo parece dissolver todas as esperanças. A modernidade arrasta consigo uma necessidade profunda de desmistificar e de incluir o pluralismo. Em sua essência essa arte tende a deslocar-se mais para a harmonia do protesto e da denúncia, atenuando a intensidade do ímpeto corretivo. Assim, a técnica da inversão, a força dialética do mundo às avessas e o discurso de autoridade tendem a diminuir no cômico e no "humor", a favor da permanência no satírico. Talvez a forma correta de apresentar o problema fosse apontar a convergência dos três discursos no "humorismo". A estética da pós-modernidade obedece à idéia

da circularidade da dialética de ruptura e reconciliação. Daí o emprego da figura geométrica, (procedimento que adotamos no capítulo "As Primeiras Palavras", do semi-círculo inferior para representar o universo da não-seriedade por nos parecer adequada, fundindo a arte séria (semi-círculo superior) à não séria, à medida que, apesar de antagônicas, apresentam bandeiras comuns.

O "humor", entre as três manifestações da não-seriedade, casa-se melhor com a atmosfera de desencanto existencial dominante na atualidade. O "humor" e o humorismo, anunciam o enfraquecimento de uma concepção clara e definitiva do mundo social e geram uma atmosfera fluída, imprópria à idéia de correção. Inclina-se a reduzir o ímpeto reformista e libertário, e a investir sua energia numa ironia defensiva a par da reflexão sobre a condição humana. O satírico dilui-se no humorismo sarcástico denunciando o abuso do poder político e ideologias opressoras do homem. O cômico concentra-se na crítica à conduta social, configurando-se o modo de maior diluição, pois cede ao "novo humor" um espaço cada vez maior.

Chegamos agora ao cerne da questão: na conformação dos modos do risível não prevalece nem o pólo das características analógicas, nem o pólo das diferenciações. O que predomina é o equilíbrio - apesar de ser, às vezes, um equilíbrio tenso que oscila entre o semelhante e o diferente.

Os Modos e as Alteridades

A partir dos elementos que organizam o "fundo comum" dos três modos, vamos buscar os traços distintivos capazes de particularizar a "figura" das variantes do risível.

Esses elementos originam-se de atividades textuais várias: a semiótica, entendida em sua acepção de emissão, condução e recepção de um conteúdo¹⁰; a retórica, envolvendo as relações entre o escritor, o leitor e o texto; e a poética, na construção de formas¹¹ e discursos do risível. Em outras palavras, os modos se diferenciam pela organização de estrutura, conteúdo e técnica discursiva. Contudo, o recorte de cada modo não tem caráter de pontuação final, pois a permeabilidade entre eles dificulta a definição e nos obriga a ampliar as explicações.

O que distingue e separa os modos? Seria o riso, que sempre acompanhou o homem nos seus momentos mais graves, o ponto capaz de operar a diferença? Ou ela repousa na distância maior ou menor entre o texto e os seus agentes de produção e de reprodução? Ou seria a intencionalidade da escritura, confirmada pela leitura, a função distintiva? A maneira de dar forma ao conteúdo funda a essência de cada um deles? Para caracterizá-los seria suficiente atribuir-lhes conteúdo diferenciado? Há recursos discursivos que lhes são próprios? Essa estratégia de colocar a questão sob a forma interrogativa apresenta a vantagem de, através das dúvidas, visualizarmos a profundidade do problema, pois as diferenças não apresentam caráter opositivo, mas de composição.

Assim, a clivagem a que vamos submeter a obra de Millôr Fernandes funda-se em preceitos de caráter operacional pois, conforme a nossa metodologia, cada um dos modos se estrutura numa associação desses elementos, organizados numa grade de predominância e não de dominância. Essas marcas distintivas participam do sentido (comunicação), da substância de significação (conteúdo) e das categorias de forma e discurso. E o perfil de cada modo se ancora na feição própria de organizar os elementos de identidade e os de alteridade, capazes de configurarem, retórica e poeticamente, os modelos de leitura do cômico, do satírico e do "humor".

Os traços diferenciadores formam dois conjuntos, um de representação quaternária e outro ternária. No primeiro, os diferenciadores são sistematizados por outros subconjuntos. Um organizado pelas mútuas relações de escritor, leitor e texto (a intencionalidade, o pacto e o distanciamto); o outro, pela substância de significação (os processos retóricos e os conteúdos temáticos); o seguinte, pelos recursos de enformação; e, o último, pelos procedimentos discursivos. O segundo conjunto configura-se pela repetência dos elementos acima nominados e pela ausência de forma matriz ou substantiva do cômico e do satírico, a comédia no primeiro e a sátira no último.

Preliminarmente, cumpre ressaltar que o modo, ao traduzir um "conhecimento do mundo", envolve a estratégia de sua mudança e pressupõe uma intenção. Essa intencionalidade resulta do arranjo de atitudes, conteúdos e formas, expressados em atos de linguagem. Para evitar possíveis mal-entendidos, salientamos que a "intenção" deve ser compreendida aqui como uma subjetividade objetivada pelo

discurso, referida no texto e seu paratexto. Em consequência, cada um dos modos manifesta uma maneira desigual de ver o mundo e de modificá-lo. Assim, a particularidade modal eixa-se, primeiro, na intencionalidade, que se imbrica à "disposição mental" de André Jolles¹², ou mesmo ao "ritmo" de Susanne K. Langer¹³.

O cômico revela os erros e as fraquezas humanas, ao mesmo tempo que busca um equilíbrio social. Nele está incrustado o "élan vital"¹⁴, o sentimento de jovialidade pelo qual o conflito com o mundo tende a ser superado.

No satírico, a intencionalidade vem sinalizada na "exposição negativa de um negativo"¹⁵. O processo se adensa na sátira, cujo ataque direto circunscreve, espacial e temporalmente, o fato, e identifica o sujeito satirizado. O riso sarcástico sustenta a cumplicidade de escritura e leitura no reconhecimento da invectiva.

É certo que os três modos se revestem de uma intencionalidade agressiva. No satírico, esse instinto dilacera-se entre "eros" e "tanato", entre o impulso de vida presente no risível e o instinto de destruição. Mas, no cômico, o instinto agressivo é atenuado pela vitalidade atípica deste modo. E, no "humor", o ataque se fragmenta, perde seu ímpeto, ao desviar-se na tolerância pelo "diferente".

Os modos também estabelecem um elo dialético entre o "eu" (escritor/leitor) e o "outro" (texto), pelo qual os sujeitos repelem o universo criado pela escritura/leitura. Tal relação diversifica-se segundo a maior ou menor distância ordenada entre os sujeitos e o texto. A distância maior firma o cômico, e a ruptura desse afastamento faz surgir o satírico e o "humor". O ódio aproxima o

satírico e a tolerância o humor.

O cômico em Millôr Fernandes gera um descompasso entre o "ego scriptor" e o conteúdo textual, dando causa ao distanciamento que se aproxima ao "desprezo" aristotélico, à "insensibilidade" bergoniana ou à "superioridade" de Hobbes.

Esse distanciamento, que imprime ao texto um caráter de alteridade, realiza-se melhor no dramático, cujas formas, a comédia, a farsa e variantes, são marcadas pela ausência do narrador. Em contrapartida, o distanciamento nas formas narrativas define-se pela presença de um narrador-personagem. Em "Conpozissõis Infãtis"¹⁶, "escritas sem pressa e sem pressões", Millôr cria a máscara do narrador infantil, desinibido e descondicionado, como se estivesse "observando pela primeira vez" a si mesmo e ao mundo. O conteúdo inesperado dos procedimentos narrativos diversos (definições, observações e perguntinhas) causa no leitor o efeito de estranhamento capaz de suscitar o riso. Também constata-se a criação de um narrador-personagem, agora mais próximo do escritor, em "Lições de Um Ignorante"¹⁷, cujas narrativas são de amplo espectro e de expressão variada (conceitos, narrativa parodística, biografias, crônicas, notas, conselhos, impressões e confissão). O "ignorante" que dá lições, o faz num processo de inversão de forma e conteúdo, evidenciando na crônica "Ser Gagá" que parodia a crônica "Ser Brotinho" de Paulo Mendes Campos: "Ser gagá é fogo. Ou melhor, é muito frio"¹⁸. Ou ainda na história "O Filho Prodígio" em que se constata, de início no título, o cruzamento de dois clichês: "Filho Prodígio" e "Menino Prodígio". Um mundo às avessas também é concretizado nas falas do filho que correspondem às do padrão paterno: "Se

errava dizia ao pai: - Na verdade não sei o que está acontecendo com os meninos da minha idade. No seu tempo não era assim."19.

O satírico em Millôr aprofunda a repulsa do "eu" com o "outro" satirizado e produz uma ambígua relação de distanciamento, rompida pelo riso sarcástico que aproxima para "ver melhor" e tornar mais eficaz o ataque frontal. Esse é o "riso capaz de matar às claras - matar moralmente" de que fala Monteiro Lobato ao traçar o histórico da caricatura no Brasil²⁰. é o que acontece no "Diário da Nova República"²¹, uma coletânea em três volumes, da produção de Millôr no Jornal do Brasil durante um período particularmente tenso da vida política brasileira, de 01/02/85 a 20/05/88. Por exemplo, em "Anotassões", de 18/01/87: "Enquanto traça diatribes terríveis 'ao pé do rádio', na sua sintaxe intensamente peculiar, vosso presidente continua distribuindo canais de televisão para amigos e sócios, isto é, mais tevês piratas"²².

Já o "humor" cria um distanciamento ambivalente motivado, ora pela empatia que aproxima o agente do riso ao objeto risível, ora pelo ceticismo capaz de causar o estranhamento. "Reflexões Sem Dor"²³ é uma coletânea de aforismos, forma concisa de expressar advertência, que vem sendo usada desde a antigüidade clássica na sua dimensão de literatura séria. O seu uso como arma para ridicularizar foi introduzido por Swift e Voltaire. Em "Reflexões Sem Dor", os aforismos oscilam entre o "humor" e o satírico, no constante uso da paródia e da auto-ironia: "Eu só não sou o homem mais brilhante do mundo porque ninguém me pergunta as respostas que eu sei."²⁴ Em "Hai-kais"²⁵, o estranhamento é causado frequentemente pela inversão irônica: "Enfim, no meu caminho, /Uma estátua equestre/com o he-

rói sozinho"26. X

A modernidade, ao valorizar o indivíduo e o cotidiano, faz de ambos o conteúdo privilegiado da obra de arte, em particular a do risível. A arte ocidental, dos gregos aos nossos dias vem se processando na direção do indivíduo e de suas circunstâncias numa trajetória dessacralizante de seres, ações e temas superiores em direção ao inferior, ao cotidiano e ao banal.

O conteúdo ocupa em cada modo uma posição estratégica, pois, de um lado, como "substância temática" ele não se esgota totalmente num modo podendo ser retomado no outro. Contudo, persiste a sua característica de elemento diferenciador.

O satírico em Millôr apresenta uma linha temática mais voltada para a documentação social, oscilando do político ao (ônti-
co).

Diversamente da comédia clássica que investia no ridículo das personagens caracterizadoras de um vício, o cômico de Millôr amplia o âmbito da denúncia fazendo incidir-la sobre as mazelas sociais deformadoras do homem. Não há na galeria cômica milloriana personagens que gravitam em torno de um vício. Todas elas têm o seu ridículo oriundo de fatos sociais.

Já os temas relacionados com a condição humana e seus anseios de liberdade são característicos do "humor", que é o mais metafísico dos modos do risível: "É meu conforto, / Da vida só me tiram/morto"27.

Mesmo com linhas temáticas diferentes, a substância constitutiva das três máscaras do risível exprime o desacordo do homem com o mundo.

O modo designa, ao mesmo tempo, o conteúdo e a maneira de organizá-lo que pode se revestir de formas variadas. Daí a forma não ser substancial aos modos, mas accidental. A sua configuração se efetua na maneira caleidoscópica de orquestrar o texto: um conteúdo que se fragmenta e se enforma, diversificado no tríplice aspecto do risível.

Do cômico nasce "formas" mais definidas, a comédia e a farsa, além de outras como a crônica e a paródia. A primeira fase da obra dramática de Millôr distingue-se pela presença de comédias e farsas: "Pigmaleoa"²⁸, "Do Tamanho de Um Defunto"²⁹ e "Um Elefante no Caos"³⁰.

Já o satírico se manifesta na sua forma substantiva, a sátira, que, por sua vez se expressa, ora em verso, ora em prosa, como acontece em "Diário da Nova República", e somente prosa em "Que País é Este?"³¹, "Todo Homem é Minha Caça"³². O campo do satírico alarga-se para incluir também fábulas, crônicas e epigramas. Basta lembrar a série de fábulas: "Fábulas Fabulosas"³³, "Novas Fábulas Fabulosas"³⁴ e "Eros Uma Vez"³⁵.

O "humor" reconhecidamente não possui forma específica, mas se apresenta em Millôr Fernandes sobretudo através de múltiplas formas menores como aforismos, máximas e poemas curtos. "Papáverum Millôr"³⁶ é uma coletânea de procedimentos poéticos diversos, entre os quais encontramos o poema-piada: "Tudo que eu digo, acredite, /Teria mais solidez/Se, em vez de carioquinha, /Eu fosse um velho chinês"³⁷. "Reflexões Sem Dor" é servido por uma instrumentalidade verbal ousada e ágil e um certo "humor" inglês: "Todos os homens nascem iguais, mais a maior parte diminui com o tempo"³⁸. Ou: "Meu

pai nasceu na Espanha, minha mãe na Itália e eu no Rio. Na verdade, nem sei como conseguimos nos encontrar"³⁹.

Os procedimentos discursivos são quase idênticos nos três modos. Consubstancia-se através da ironia, paródia, intertextualidade, intratextualidade e contextualidade.

O uso da ironia como estratégia discursiva do risível cinge-se a uma antiga tradição que remonta aos gregos. "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 mordaza aumenta a mordacidade"⁴⁰. Ela estabelece um complexo jogo de heterogêneos, separa e inverte o ideal e o desejado daquilo que a sociedade apresenta.

A intertextualidade ou inserção de discursos diversos na composição de um texto é uma manobra retórica que Millôr emprega indiscriminadamente nos três modos em procedimentos variados: a citação, o pastiche, a paródia, a referência. A título de ilustração, encaminhamos a citação de Shakespeare, na charge publicada em 24/04/85, três dias após a morte de Tancredo: "Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se for agora, será a qualquer hora"⁴¹.

A auto-ironia também se faz presente nos textos de Millôr. Neles o narrador desempenha duplo papel, protagonista e antagonista, de Prometeu e do abutre: "Não conheço ninguém que, como eu, tenha tanta noção de ser um homem medíocre. O que, desde logo, me torna um homem extraordinário"⁴²; "Millôr, não entendes nada, /Diz, e repete,/a badalada"⁴³; "Vou já passando do meio da vida e de repente descobro, assustado, que ainda estou em Pirapora"⁴⁴.

A imitação zombeteira em sua dimensão de paródia é de longa data, outra provocação típica do satírico. Todo texto literário tem sempre um lado de imitação paródica. Os temas bíblicos, em particular a gênese bíblica, são apropriações paródicas constantes na obra de Millôr Fernandes. Publicado em maio de 1963 em "O Cruzeiro", a paródia "Esta é a Verdadeira História do Paraíso" causou ao autor uma série de dissabores. Ele relata, de forma sarcástica no prólogo do livro homônimo publicado em 1972, esses dissabores, concluindo que: "De lá pra cá mudou o Natal, mudei eu, mudou a Igreja"⁴⁵. Também em "Papáverum Millôr" encontramos a intertextualidade bíblica por exemplo no aproveitamento das tríades⁴⁶. Porém os procedimentos discursivos de intratextualidade e de contextualidade serão enfocados na unidade "As Últimas Palavras".

A leitura que pretendemos desenvolver nos capítulos seguintes não é uma comprovação da teoria pois foram as primeiras leituras dos textos millorianos que possibilitaram perceber as três espécies do risível. A partir daí foi construída uma teoria capaz de instrumentalizar a leitura crítica. Portanto, não nos move a preocupação de avaliar a teoria, mas usá-la para fazer surgir, a partir da iluminação teórica, o cômico, o satírico e o "humor" em Millôr Fernandes. Vamos tentar uma ação-leitura de configuração dialógica entre teoria e texto e vice-versa. Eis a razão pela qual a vivência da atividade a que vamos proceder não pode ser uma exemplificação sistematizada da teoria, mas apenas uma possibilidade de embasar a visão triplíce do risível em Millôr.

O recorte textual será amplo, de maneira a permitir a inclusão de um número maior de textos no universo de cada espécie do

risível. Assim a leitura se faz por um duplo procedimento. Preliminarmente, por um processo de seleção dos textos exemplares, que acumulam um número maior de elementos identificadores de um modo, e dos textos periféricos, que estabelecem relações com os outros modos. E, a seguir, por um diálogo entre os elementos teóricos e textos, os de essência e os híbridos que a leitura colocou à margem do núcleo modal.

A nossa metodologia trabalha, dedutiva e indutivamente, da teoria para o objeto da pesquisa e deste para aquela. Mas esse movimento vai permitir uma margem de criação. Nesse processo de decompor o corpus e recompô-lo, o que equivale dizer que as atividades de agenciamento dos elementos teóricos não irá escravizar a ação-leitura, que fará, também, um traçado mais largo e sem as minúcias comprobatórias. A teoria e o método de leitura serão fios de condução subjacente.

A opção foi privilegiar no cômico, primeiramente, as suas formas substantivas, a comédia e a farsa, como representativas desse modo: "Do Tamanho de Um Defundo", "Pigmaleoa", "Um Elefante no Caos". Idêntico procedimento foi efetuado em relação ao satírico, com o enfoque das "crônicas" satíricas dos três volumes do "Diário da Nova República", da miscelânea textual dos livros "Que País é Este?", "Todo Homem é Minha Caça". Por último, no "humor", por diluir-se em um número muito grande de formas breves e de impacto, optamos pelos Hai-kais do livro homônimo, os aforismos das "Reflexões sem Dor".

Paralelamente a este procedimento de incidir a leitura dos textos representativos, vamos, secundariamente, ler os textos

de liminaridade que se colocam nas periferias de cada modo em direção do outro. No cômico, vamos nos deter em alguns aspectos de mescla nos livros "Conpozissõis Imfãtis" e "Lições de Um Ignorante", o primeiro tendendo ao humor, e o segundo ao satírico. Na periferia do modo satírico, iremos privilegiar as fábulas com suas tendências ao "humor", sobretudo as primeiras "Fábulas Fabulosas", "Novas Fábulas Fabulosas" e "Eros Uma Vez". Idêntico foi o nosso proceder no "humor", com o "Livro Vermelho do Pensamento de Millôr", na paródia "A Verdadeira História do Paraíso" e as variedades poéticas do "Pá-páverum Millôr".

NOTAS DIVERSAS

¹A noção de dissonância é tomada aqui na perspectiva de Adorno, como o "termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam "feio". ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 1982, p.60.

²Talvez seja aqui o momento de estabelecer a significação deste "feio" aristotélico na sua identificação com o "ridículo e o baixo", que dão prazer, de Cícero e Quintiliano; com a "degradação" de Hobbes; com o "ilógico" de Kant; com a "incongruência" de Schopenhauer; com o "mecânico" de Bergson; e ainda com a "dissonância" da modernidade.

³Ao destacar a decomposição e desorganização como "selos de autenticidade" do modernismo (p.35), Adorno enfatiza, no artista, o gosto pela experimentação e pelo novo; e, na obra, "o primado dos procedimentos construtivos em relação à imaginação subjectiva" (p.36), lembrando, contudo, que esses procedimentos são "organizados subjetivamente", p.37).

Assim, o risível, na sua vocação de arte de ruptura, dá ênfase a esses processos de construção, sobretudo, àqueles de carácter dialético. Cf. ADORNO, T.W. *op.cit.*, p.35, 36 e 37.

⁴A bizantina polêmica sobre forma e conteúdo ainda produz conflito. Daí buscarmos elementos de apoio na teoria de Adorno: "No conflito, a estética do conteúdo leva, ironicamente, a melhor em virtude de o valor das obras e da arte em geral, que é o seu fim, não estar ligada à forma, mas ao conteúdo. Mas ele só existe devido à forma estética. Se a estética deve nuclearmente tratar da forma, ela adquire um conteúdo ao tornar as formas eloquentes". Cf. ADORNO, T.W. op.cit., p.322.

⁵"A negação pode transformar-se em prazer, mas não em positivo." Cf. ADORNO, T.W. op.cit., p.54.

⁶Cf. ADORNO, T.W. op.cit., p.63.

⁷Cf. ADORNO, T.W. op.cit., p.60.

⁸Cf. ADORNO, T.W. op.cit., p.262.

⁹Cf. ADORNO, T.W. op.cit., p.153.

¹⁰A palavra é aqui empregada no seu sentido amplo. Para Ernst Fischer é tudo aquilo que a obra de arte apresenta ((tema, assunto, significado ou mensagem). Cf. FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Trad. Orlando Neves Lisboa: Editora Ulisseia, sem data (p.146). Cf. também BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Editora Hucitec, 1988, pp.29 a 44. Cf. igualmente ADORNO, T.W. Op.

cit., p.322 e 323.

- ¹¹A palavra "forma" está sendo usada no seu sentido substancial que só adquire existência incorporando-se a uma matéria. Cf ECO, Humberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Trad. Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p.113.
- ¹²Cf. JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976. p.209.
- ¹³Cf. LANGER K., Susanne. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, p.339 a 364.
- ¹⁴"O sentimento da comédia é um sentimento de vitalidade intensificada, espírito e vontade desafiados, comprometida no grande jogo com a Sorte. O verdadeiro antagonista é o mundo". Cf. idem, *ibidem*, p.362.
- ¹⁵Cf. KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Vol. 2, Coimbra: Armênio Amado Editor, 1970. p.301.
- ¹⁶FERNANDES, Millôr. *Conpozissõis Imfãtis*. Rio de Janeiro: Editorial Mórdica Ltda., 1975.
- ¹⁷Idem. *Lições de Um Ignorante*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

18 Idem. Ibidem, p.131.

19 Idem. Ibidem, p.39.

20 LOBATO, Monteiro. Urupés e outros contos. São Paulo: Nacional, 1943. pp.554 a 566.

21 FERNANDES, Millôr. Diário da Nova República. 3 Vol. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985, 1988, 1988.

22 Idem. Ibidem.

23 Idem. Reflexões Sem Dor. São Paulo: Editora Edibolso S.A., 1977.

24 Idem. Ibidem, p.23.

25 Ibidem. Hai-kais. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1986.

26 Idem. Ibidem, p.69.

27 Idem. Ibidem, p.28.

28 Idem. Pigmaleoa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1965.

29 Idem. Teatro de Millôr Fernandes - Do Tamanho de Um Defunto. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1957.

- 30 Idem. Um Elefante no Cabs. Porto Alegre: L&M Editores Ltda., 1979.
- 31 Idem. Que País é Este? São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978.
- 32 Idem. Todo Homem é Minha Caça. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1981.
- 33 Idem. Fábulas Fabulosas. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, s/d.
- 34 Idem. Novas Fábulas Fabulosas. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1978.
- 35 Idem. Eros Uma Vez. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, s/d.
- 36 Idem. Papáverum Millôr. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1974.
- 37 Idem. Ibidem, p.9.
- 38 Idem. Reflexões Sem Dor, p.46.
- 39 Idem. Ibidem, p.19.
- 40 Idem. Conversa Com Borjalo, in Livro Vermelho dos Pensamentos de Millôr. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 1973.
- 41 Idem. Diário da Nova República, vol. 1, p.82.

O RISO E O CÔMICO
EM MILLÔR FERNANDES

42 Idem. Livro Vermelho dos Pensamentos de Millôr, p.70.

43 Idem. Hai-kais, p.59.

44 Idem. Reflexões Sem Dor, p.3.

45 Idem. Esta é a Verdadeira História do Paraíso. Rio de Janeiro:
Francisco Alves Editora S.A., 1972, no prólogo.

46 Idem. Papáverum Millôr, pp.175 e 176.

"Nada mais triste do que o riso... Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia - quer dizer, os mais profundos e honestos - não é, de modo algum, unicamente divertir-nos, mas abrir despudoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos com mais força. Isto pode ser aplicado a Shakespeare e a Molière tanto quanto a Terêncio e a Aristófanés".

Federico Fellini

Colocações Iniciais

O problema do cômico possui raízes profundas, mas sua teoria formal é tardia. As reflexões sobre a matéria tem, nos pensadores da antiguidade clássica e em outros posteriores, caráter indireto, desenvolvendo-se na dualidade das indagações sobre o riso e a comédia. O registro de algumas delas documenta a fecundidade do tema. Contudo não devemos perder de vista o perigo de nos tornarmos cômicos no afã de explicar o que possivelmente seja inexplicável.

O interesse pelo cômico pode ser datado historicamente no interior da cultura grega, partindo das reflexões de Platão, que aproxima o cômico ao trágico e destaca dois aspectos subjetivos do primeiro, o prazer malicioso e o sentimento de auto-valorização que a percepção do cômico nos causa, ao passo que Aristóteles centra sua poética do cômico no erro ou defeito que não provoca piedade nem dor, apenas desprezo. Seguindo a tradição Aristotélica, dois dos mais representativos retóricos clássicos, Cícero e Quintiliano, consideram o cômico na sua dupla função de distender e de moralizar. Bem mais tarde, Hobbes une, no cômico, a consciência de nossa superioridade à percepção da súbita degradação de algo que deveria ser superior. Por outro lado, retomando a distensão apontada por

Quintiliano, a idéia do cômico em Kant funda-se na liberação de tensão pelo absurdo dos fatos e pela espera frustrada. Schopenhauer, de certa forma, retoma Kant e fixa o cômico na percepção de uma incongruência na combinação súbita de dois aspectos incompatíveis, a idéia e o acontecimento. Hegel, por sua vez, destaca um aspecto importante para a nossa visão do cômico: o distanciamento, fruto da não-identificação do agente do riso com o cômico.

No século XX, vamos encontrar a clássica tese de Bergson sobre o cômico: o rígido, o mecânico e a distração em oposição ao vivo, ao flexível e à atenção. É cômica na teoria bergsoniana a rigidez idêntica à fealdade da teoria aristotélica. Num aporte diferenciado, Freud privilegia na percepção do cômico o processo de comparação entre a perfeição do eu e a imperfeição do "outro", que se assenta numa economia dos gastos de pensamento, distanciando-se da superioridade kantiana e da não-identidade de Hegel.

James Sully, no seu ensaio sobre o riso, agrupa as teorias do cômico sob duplo eixo: da "degradação" e da "contradição". A primeira recua a Aristóteles e faz do cômico uma realidade externa, objetiva e circunscrita ao inferior que não causa pena nem dor. A essa teoria Hobbes acresce o sentimento de superioridade que a visão do cômico nos causa. Na mesma linha, encontramos Bergson que substitui a deformação da teoria aristotélica pelo rígido e pelo mecânico.

No pólo oposto situa-se a teoria da contradição (conflito ou incongruência), que faz derivar o cômico da percepção de um contraste entre elementos de uma situação: o esperado e o acontecido. Esta teoria, que privilegia a subjetividade, vai de Platão a Freud,

passando, com ligeiras modificações por Kant, Schopenhauer e Hegel.

Para a primeira corrente, a essência da atividade do cômico é destacar o defeito, a dissonância, para obter o riso. E o faz como um procedimento de adaptação do homem ao seu meio social. A função de "corrigir" não é metafísica, mas social, segundo a teoria bergsoniana. O cômico se configura, assim, como uma força de luta contra o "erro", que ele denuncia, e como um pretexto para indiciar o correto.

A segunda corrente enfatiza o elemento subjetivo na configuração do cômico, ao instalar o "real" no psiquismo. E destaca a relatividade do cômico, à medida que a comparação se processa no íntimo do sujeito: esperamos o ideal e percebemos a deformação. Conforme a teoria freudiana, a melhor expressão dessa corrente, o objetivo do cômico não é transcendental nem social, mas funciona como elemento libertador das tensões.

Embora aqui não se dê margem a uma revisão do problema conceitual do cômico, não consideramos inúteis essas citações significativas, pois, a partir delas, em traços gerais, operaremos as características e os elementos estruturais do cômico.

Porém nenhuma das várias teorias sobre o cômico consegue explicar, a contento, a complexidade do problema e a diversidade de categorias que ele recobre. Qualquer tentativa de criar uma explicação global para o cômico redundaria em mera ilusão.

Mas o que é o cômico? Ou, parafraseando Shakespeare: Como acharemos o acordo deste desacordo?

Não estamos à altura de fornecer uma resposta satisfatória. Até porque não encontramos, no decorrer de nossa pesquisa,

conceituações de concordância plena. Mas, de qualquer maneira, acreditamos ser possível assentar seu perfil a partir de algumas características relevantes que ajudam a fundamentar o cômico em Millôr Fernandes.

O cômico é um tributo à humanidade do homem no reconhecimento de sua fragilidade. Talvez estejam aí as razões pelas quais ele é popular. O universo do cômico é composto da imitação da ação de seres humanos ridículos, ainda que não sejam malvados. Esse universo configura-se em uma espécie de *hybris*, uma violação das normas e das medidas sociais, isto é, "dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens"¹. A criação cômica é divertidamente às avessas. Ela nasce das contradições e se apresenta através de múltiplas formas de inversão, como a ironia, a paródia, a falsa inocência e a incongruência. Esse mundo desvalorizado, cotidiano e comum tende a gerar o desprezo aristotélico, a insensibilidade bergsoniana, o que provoca um distanciamento em relação ao leitor.

No cômico há uma agressão "salvífica e saudável", capaz de motivar uma visão mais clara da realidade. Sem oferecer respostas ou soluções, ele denuncia o risível e, apesar de projetar, às vezes, uma imagem dura e violenta, o faz de uma maneira "leve, breve e alegre".

O caráter social do cômico se evidencia na necessidade de ter ouvintes e na percepção contextual. Em consequência, ele tende ao envelhecimento rápido; como afirma Hobbes, "ninguém ri de velhas piadas".

O cômico não tem um domínio que lhe seja próprio. Dizendo melhor, não há para ele domínio interdito. Não há tampouco uma técnica que pertença, exclusivamente, a este modo. Mas, sem dúvida, a técnica predominante é a da ironia e suas múltiplas variantes. Assim, a dessacralização configura a tônica do cômico, não poupando nada, nem ninguém.

O texto literário cômico eixa-se na cúmplice de autor e leitor; o primeiro aliciando o segundo para obter o riso. Ao prazer cômico mistura-se, todavia, uma forte dose de desprazer, daí a sua ambigüidade. Esse prazer estranho surge do reconhecimento da inversão, sendo "ligeiro, pobre de conteúdo, superficial e epidérmico"².

Sintetizando, o cômico literário está ancorado na tríade formada pelo autor, texto e leitor. Primeiro, o autor cria um texto negativo, dessacralizado, dissonante, pelo qual busca a cúmplice do leitor para ocorrer o riso. O universo criado pelo texto é desvalorizado, baixo, inferior, centrado no indivíduo e seu cotidiano. À medida que percebe esta inversão, o leitor, através de um ambíguo jogo de desprazer e orgulho, distancia-se do universo cômico, acentuando esta cisão pelo riso. A função moralizante ou ética destes textos funda-se no idealismo que se lê à sombra das linhas.

Assim, a partir destes elementos tributários de ambas as correntes teóricas do cômico, iremos lê-lo nos textos dramáticos de Millôr e, mais adiante, nos textos que se situam na periferia deste modo.

O Teatro de Millôr Fernandes

Os textos dramáticos de Millôr Fernandes percorrem uma trajetória que vai da comédia à farsa, na primeira fase, passando, na segunda, pela "comédia séria", até chegar ao texto de colagem da terceira fase. Por hora nos deteremos nos textos da primeira, ficando os demais para serem tratados em "As Últimas Palavras".

Há no universo teatral de Millôr Fernandes duas linhas dramáticas distintas, motivadas ora pelo cômico ora pelo cômico grotesco³, uma centrada mais no ridículo do comportamento do humano, e a outra nas contradições da condição humana. Mas em todas as fases de seu teatro, Millôr se ateve em desvelar as razões geradoras do cômico no homem e delas fazer o alvo de sua ironia. Procedimento que o aproxima mais de Beaumarchais, não chegando a criar tipos bem marcados, como àqueles que compõem a galeria de Molière.

Temos presente que as ordenações e os agrupamentos classificatórios deixam transparecer certo grau de simplicidade. Contudo, vamos recorrer a estes procedimentos por motivos de economia processual. Assim, partindo das variações da desdramatização⁴ dos textos de Millôr, organizamos a sua obra teatral em três conjuntos. No primeiro, incluem-se os textos: "Do Tamanho de um Defunto", "Pigmaleoa" e "Um Elefante no Caos". Neles não há conflitos sérios que não possam ser resolvidos pelos personagens, e o desenvolvimento orgânico das peças não apresenta unicidade, sendo episódico o ritmo de todas elas. Os textos desta fase criam um universo ficcional de aparente simplicidade, no qual o circunstancial do acontecer

cotidiano alia-se à circunstancialidade paradoxal do homem.

Os recursos do cômico utilizados nesta fase são, em sua quase totalidade, os de "inversão": a ironia em suas variantes, as oposições, e os efeitos parodísticos.

Coerente com sua atividade de jornalista, e de cronista do cotidiano, Millôr, em suas primeiras produções dramáticas, se fixa no agir do dia a dia de personagens inspirados em modelos cidadãos. Os personagens assumem posições que emblematizam posturas comuns a todas os habitantes de uma grande cidade. As concentrações urbanas e a voracidade das construtoras imobiliárias vão, gradativamente, mudando a feição das cidades brasileiras e tornando a vida da classe média, que nelas vivem, cada vez mais difícil. O teatro desta fase parte da vivência do escritor como morador de um bairro, cujo crescimento desordenado vai, progressivamente, dificultando-lhe a vida. Na experiência pessoal, busca os temas das peças "Pigmaleoa" (a exploração imobiliária); "Do Tamanho de um Defunto" (a violência urbana) e "Um Elefante no Caos" (as mazelas da administração pública).

Na segunda fase de sua obra dramática, os textos de Millôr afastam-se do ritmo da comédia e mesmo da farsa de "Um Elefante no Caos", para produzir textos que apresentam uma estrutura dramática mais densa. A sua ironia se aprofunda e o texto mescla elementos do sério com o risível. Abandona o tom panfletário da primeira fase para investir na organização expressiva da estrutura, tornando a ação mais unitária; e na acentuação psicológica das personagens. Esta fase não se enquadra totalmente no cômico, nos termos do nosso modelo teórico, daí apenas fazermos menção dela aqui e na

unidade dedicada ao humorismo. Trata-se das peças "É..."; "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros"; e "Duas Tábuas e uma Paixão". Nelas, os aspectos dramáticos se diversificam com a inclusão de temas sérios como a morte ("Duas Tábuas e Uma Paixão") e separação de casais e suicídio ("É..."). As personagens tendem a se envolver numa atmosfera obsessiva de desejos e se afastam do esquematismo típico das personagens do cômico, à medida que se deslocam para situações marginais de conflito e tensão que caracterizam o trágico ("É...", "Duas Tábuas e uma Paixão"). Este desvio se acentua, numa atmosfera de absurdo existencial e de caos social, na peça "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros".

Os textos da segunda fase oscilam entre o cômico e o grotesco, expressando as contradições de uma sociedade opressora, à medida que eles investem contra os absurdos e os injustos sistemas sociais que inibem a criatividade e a liberdade humanas. O universo dramático destas peças gira em torno de disputas familiares, neuroses, suicídio, frustrações, sonhos, sentimentos de culpa, que são movimentos interiores, individuais e não coletivos. Apesar do aspecto psicológico, esta ênfase não invalida a tese do social, pois toda conduta individual é moldada pela sociedade⁵. Não é a conduta tipificada dos personagens de Molière ou de Martins Pena, mas a crítica oblíqua à sociedade, passando pela conduta individual corrompidas, deformada e absurda.

Os nomes das peças às vezes denunciam a ironia poética da sua composição. "É...", como símbolo da "extrema aceitação do destino humano"⁶; "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros", inspirado em um trecho do monólogo de "Júlio César", de Shakespeare: "Devemos as-

sassiná-lo com coragem, /mas sem ódio; trinchá-lo como uma iguaria."7 Neste último texto, na mescla de elementos que compõem o cômico grotesco, acrescenta-se traços do absurdo.

Nos textos de colagem de Millôr, a preocupação contestatória que sempre marcou a sua produção teatral se acentua e se torna mais combativa e dominante a partir do golpe político-militar de 1964, que propiciou o fortalecimento e a dominação de três "classes sociais": os militares, os tecnocratas e os políticos. Essa tríade do poder e suas implicações vai ser o alvo principal destes textos, que apresentam uma forte intencionalidade satírica. Mas o ataque dirigir-se-á, de uma maneira geral, a todas as formas de opressão.

Paralelamente a este aspecto político, o teatro de colagem deixa de ser um texto de um autor e passa a funcionar em uma dimensão ritual do múltiplo, através do encontro ideológico de escritores, da reunião de textos de gêneros diversos, que formarão outro texto; e da convergência de várias linguagens, a verbal, a musical e a fílmica. Essa polifonia de gêneros e linguagens caracteriza o "humorismo" de Millôr, entendido como a síntese e a convergência das três máscaras do risível.

Estes textos de colagem representam um momento importante na história do teatro brasileiro, não só pelo valor de contestação política, mas também pelo vanguardismo estético.

O caráter híbrido das peças (prosa, verso, música e projeções) confere às mesmas uma função didática de combate de persuasão.

O teatro de colagem é também, em sua essência, um renovar da linguagem teatral, uma vertente nova capaz de conviver com as

formas clássicas da literatura dramática e de instaurar, através de sua estrutura fragmentada, uma visão do mundo que se faz metáfora da sociedade moderna, na ruptura com os cânones, do formal e do material, a ser usados no espetáculo.

Na última unidade deste trabalho, em coerência com a nossa proposta limitar-nos-emos a mostrar os procedimentos poéticos de composição de alguns textos da segunda e terceiras fases do teatro milloriano.

O Risível no Teatro de Millôr Fernandes

Ao nos aproximarmos do "cômico" de Millôr Fernandes, temos de levar em consideração que nele o riso surge basicamente de um lúdico processo de inversão, que se consubstancia no paradoxal comportamento do homem, na insignificância do seu cotidiano, na repetição dos seus pequenos e ridículos vícios, expondo as mazelas humanas e sociais, e revelando, nas entrelinhas aquilo que deveria ser, mas infelizmente não o é.

Partindo dessas premissas, vamos encaminhar algumas reflexões que particularizam em Millôr os procedimentos em relação ao riso, lembrando que o mesmo é próprio do homem e que ambos sofrem a ação do tempo. Assim, do ponto de vista cronológico, é possível acompanhar, na literatura dramática do escritor, as alterações do cômico, o qual vai, gradativamente, confundindo-se aos outros modos do risível, como teremos a oportunidade de ver mais adiante.

O riso franco e quase alegre das primeiras produções dramáticas, "Do Tamanho de um Defunto" (1954), "Pigmaleoa" (1955), "Um Elefante no Caos" (1955), vai transformando-se em um riso doloroso próximo ao grotesco, pela sua mescla com a seriedade. Assim, o riso que brota da leitura dos outros textos dramáticos de Millôr, "É..." (1977), "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros" (1978) e "Duas Tábuas e uma Paixão" (1982), distancia-se daquele quase alegre das primeiras produções, a comédia e a farsa. E vai cedendo espaço ao cômico grotesco e ao absurdo.

Vejamos agora como se processa o riso e o cômico nos textos da primeira fase dramática de Millôr.

A peça "Do Tamanho de Um Defunto", está inserida numa coletânea de textos denominada "Teatro de Millôr Fernandes", da qual fazem parte, além da peça referida, "Uma Mulher em Três Atos", "Bonito como um Deus" e "A Gaivota", publicada em 1957. "Do Tamanho de Um Defunto" foi representada pela primeira vez a 3 de março de 1955, pela Companhia Ludy Veloso - Armando Couto, no Teatro de Bolso, do Rio de Janeiro. A peça se compõe de um ato único, com quatro personagens, e ambientada no subúrbio de Andaraí - Rio de Janeiro, em época atual. O título inspira-se em um verso de Paulo Mendes Campos: "Estamos grande - do tamanho de um defunto"⁸. Esta intertextualidade se repete numa fala de um personagem: "É muito bom a gente ser do tamanho de um defunto"⁹. Em outra passagem cita o próprio nome do poeta: "LADRÃO: O carrossel faz girar a tarde em calma. Bonito não é? ROBERTO: É... LADRÃO: É do Paulo Mendes Campos. O Senhor já leu êle?"

Na descrição do cenário desta peça e nas didascálias verifica-se que Millôr assume, com certo grau de autoridade, a função de orquestrar o conjunto do espetáculo, tratando do texto, da cenografia e da movimentação cênica dos personagens. Cremos que essa preocupação pode ser explicada à luz da forte consciência que o escritor tem da importância de qualquer detalhe da representação, que pode ser mais eloquente do que as palavras

A peça "Do Tamanho de um Defunto" exemplifica o riso que se articula no discurso do cômico em sua forma privilegiada, a comédia. A principal motivação que leva o leitor ao riso origina-se de uma dinâmica perceptiva que se processa entre ele e o texto, no qual a ação cômica centra-se em uma série de inversões apoiadas nas contradições de caráter dos personagens, de situações, e, sobretudo, em atos transgressivos do cotidiano. Um médico, exaurido, que conhece estatísticas de roubos e aconselha o ladrão a respeito dos lucros do seu ofício; um ladrão, intelectualizado, que lê poemas e os recomenda ao médico; a polícia presente quando inoportuna e ausente quando necessária. E mais ainda, o ladrão que aconselha medidas de segurança às suas vítimas: "quando quiser socorro não grite 'Ladrão! Assassino!' que ninguém vem. Grite: 'Fogo! Incêndio!' que logo corre uma mulidão. A gente não é boa madame, mas é curiosa"¹¹. E ainda filosofa, com eloquência, sobre a falta de solidariedade humana: "Hoje serão todos mortos, todos! Morrerão todos os homens de bem. A terra ficará um paraíso de larápios e assassinos. Então, em meio à chuva e aos raios, nós nos assaltaremos entre nós mesmos, nos roubaremos e nos mataremos, numa festa íntima, numa Sodoma e Gamorra da Patifaria"¹². A mulher medrosa que termina por manter

uma longa conversa com o ladrão: "e o médico que solta o ladrão por conhecer o sistema penitenciário da cidade e saber que o mesmo tinha pouco tempo de vida!, conhecendo como conheço as prisões desta cidade eu não posso mandar encarcerar um homem no estado em que você está"¹³. O médico que se sente "um homem contra toda uma sociedade" se contrapõe ao ladrão que se declara "vítima do sistema", ambos emblematizando o confronto de segmentos sociais de uma sociedade injusta e caótica.

A peça apresenta, sem dúvida, uma censura social, inerente a todos os modos do risível, mas o ritmo é ainda o do cômico que denuncia as mazelas da sociedade, através de um retrato crítico de uma então alegre e cômica cidade: São Sebastião do Rio de Janeiro.

"Pigmaleoa", escrita em três atos e apresentada como melodrama humorístico, nos remete de início ao "Pigmaleão" de Rousseau, considerado o primeiro melodrama moderno, na acepção de uma peça com acompanhamento musical e cujo enredo oscila entre a comichade e a sentimentalidade. O melos, na peça de Millôr, fica divertidamente por conta de "Duque Estrada", pássaro de um único canto, o hino nacional brasileiro. Os acordes do mesmo, aqui e ali no decorrer da peça, acentuam a sua contextualização e pontuam os seus momentos risíveis. O próprio autor, na didascália, sugere que o efeito cômico "deve vir do fato de o público achar que o passarinho está assobiando bem demais"¹⁴.

O tema, recorrente em sua literatura dramática, é "o da destruição de uma cidade que poderia ser quase utópica, para construção da mais sórdida concentração imobiliária de que se tem notícia: Copacabana"¹⁵. Este tema, sério, é capaz de provocar riso

por causa da insistência inoportuna do corretor e pela posição da casa, a última de Copacabana, cercada de edifícios por todos os lados.

O riso nesta peça brota da percepção de múltiplas inversões: o próprio título, versão feminina do mito de Pigmaleão, cria uma expectativa de transformação que, ironicamente, ocorrerá apenas com a alegre Ismênia (ironia do nome trágico) ao ceder ao assédio da especulação imobiliária; o cenário, num contraste cômico, compõe-se de um velho casarão decorado em padrões ultra-modernos; a seqüência de quiproquós, estruturadora da peça, se organiza pela facilidade de sua reversão, como, por exemplo, os vários reveses sofridos por Ismênia, que supera a todos com galhardia. Essa capacidade de superar os múltiplos e pequenos conflitos, é uma das características do cômico.

Risíveis também são os próprios nomes dos personagens e, destes, ainda os caracteres singulares e as suas ações inesperadas; os jogos de palavras; os acontecimentos, ridículos uns e absurdos outros; e o desfecho invertido do enredo. Os nomes duplicados (Fiorifiore, Blumblum) motivam o riso pela própria repetição. Mais risível ainda será a descoberta, pela ocasião do casamento de Júlia Fiorifiori e Josué Blumblum, de que os dois sobrenomes tinham, em línguas diferentes, a mesma significação, ou seja, "flor-flor", o que tornava dispensável o preconceito da mãe de Júlia. Se não o mais risível, pelo menos o mais simbólico do ritmo alegre e brincalhão do cômico, talvez seja o sobrenome "Scherzzo" de Ismênia. Ainda motivo de riso, pelo seu significado desassociado do comportamento da personagem, temos o exemplo do Padre Anselmo da Anuncia-

ção, que sempre se "anuncia" apenas para arrecadar dinheiro em benefício de sua igreja. Igualmente risível está o nome "Lusíada" pertencente a uma humilde empregada doméstica, cujo nome se liga ao passado glorioso da terra de seu pai. A comicidade, capaz de gerar o riso pode originar-se ainda das atitudes inesperadas e contraditórias das personagens como a de Regina, pela súbita transformação de viúva convicta em noiva ingênua.

Os jogos de palavras valem pelo inesperado, pelo insólito e pela referência oculta: "- Você consultou algum psicanalista austríaco? - Não, consultei um relojheiro suíço. Eles são uns craques em cabeça de mulher"¹⁶. Aqui deparamos com a interferência de séries de que fala Bergson, no cruzamento e intercruzamento de especialidades (psicanálise e relógio) e nacionalidades (austríaca e suíça) a qual produz o efeito risível pela associação de idéias (lembramos a teoria freudiana) em torno do fazer funcionar "o mecanismo que há dentro da cabeça de uma mulher"¹⁷.

A comicidade das soluções dos conflitos assenta-se sobretudo numa crítica irônica à frágil estrutura da sociedade e do homem que a organiza. A maior parte das personagens vive à margem do trabalho e as que trabalham demonstram-se incompetentes para tal: o psicanalista que clínica, mas de psicanálise sabe apenas a teoria; o delegado passível de ser manobrado; ou a colunista social que "fala" várias línguas, mas na realidade, conhece de cada somente uma meia dúzia de palavras.

Da comicidade dos acontecimentos, estamos lembrando a situação absurda da protagonista que responde a um processo judicial em virtude de ter "rogado uma praga" que fez ruir um edifício em

construção; ou o ridículo de seu filho psicanalista, que trata sua cleptomaníca irmã através de uma esdrúxula atividade de roubo.

Os "conflitos cômicos", seguindo a tradição da comédia nova grega, se resolvem com muita facilidade: o inquerito soluciona-se pelo casamento do delegado com a irmã da ré; a cleptomania de Júlia desaparece diante da atitude benigna e "conivente" do marido; Ismênia acaba cedendo à pressão imobiliária e faz o pacto mefistofélico de vender sua casa às forças da demolição, da destruição.

O final de Pigmaleoa, ao se desmancharem de maneira risível os pequenos conflitos, confirma o desfecho clássico de uma comédia em que tudo acaba bem. Mas na peça em questão "tudo acaba bem" somente porque Ismênia (a Pigmaleoa) transforma o seu drama pessoal (perda da casa) em comédia: "- Neste mundo não há felicidade. Portanto, a gente tem que ser feliz assim mesmo"¹⁸.

O prefácio de Pigmaleoa, datado de março de 1965, portanto dez anos depois da escritura, nos fornece alguns dados sobre as intenções da peça, que o autor considera como uma "tarefa meramente profissional, quase uma brincadeira de mau gosto, amarrando os próprios braços com a maior limitação que pode ser dada a um autor - a limitação de servir a um público que nem é simples, nem é culto, nem é sofisticado, nem está ligado às raízes essenciais do povo"¹⁹. Com sarcásticas palavras define esta platéia como "burra, até onde uma platéia sem gosto, sem fé, sem busca, sem origem, pode ser burra"²⁰. E declara, ainda, a sua relação ambígua com a peça à medida que o tema da destruição de uma cidade lhe é caro, mas lhe é desagradável a perspectiva da colunista social²¹.

Vale também, registrar um comportamento que é repetitivo em Millôr e que diz respeito não ao texto, mas à representação da peça. Trata-se da interferência do autor nas atribuições do diretor, sobretudo no detalhamento de cenário, figurinos e até na tipologia das personagens. Ilustra a afirmativa a indicação do sotaque de Pe. Anselmo: "Levíssimo sotaque, não se distingue se de italiano ou castelhano"²².

O título "Pigmaleo"²³ evidencia a intertextualidade com a peça de Bernard Shaw, embora já lançando mão da técnica de inversão (típica do cômico) na mudança da perspectiva masculina para feminina. Inversão que se confirmará na frustração da expectativa que o título gera no leitor.

O rápido exame do riso e do cômico na primeira fase do teatro de Millôr Fernandes nos permite esboçar alguns elementos de identidade.

Nos personagens, deparamos com uma ausência de valores morais e uma acentuada concentração nas fraquezas do caráter humano. Os temas cômicos estão ligados ao cotidiano de uma cidade dividida por personagens que formam uma espécie de galeria de vítimas, se bem que às avessas, a exemplo de contribuintes atarefados e donas de casa medrosas, de um lado e, de outro, ladrões elegantes, ambos mediados por uma polícia, ora ingênua, ora malandra ("Do Tamanho de Um Defunto"); ou a um estilo de vida ameaçada pela especulação imobiliária ("Pigmaleoa"); ou, ainda, a um caótico país metaforizado pelo edifício em chamas ("Um Elefante no Caos"). Ainda impulsionam, citando Millôr, o "riso leve e otimista", pleno de "energia vital, de uma exaltada alegria de viver mais ou menos geral, acentuada,

aqui e ali, num e noutro indivíduo ainda mais possuído do gozo pleno de um extraordinário senso lúdico²⁴, um ainda alegre mundo às avessas.

O CÔMICO E SUAS MESCLAS

O cômico, pela abrangência de formas e pela amplitude temática, torna-se a essência do risível, o modo privilegiado que coexiste tanto com o satírico quanto com o "humor". Porém, essa permeabilidade de mesclar-se com os outros modos, enseja o surgimento de textos periféricos que não se identificam de todo com o cômico mas, ainda assim, gravitam ao seu redor. Por isso, o pesquisador se depara com problemas na ordenação da leitura, pois a coexistência de diferentes elementos modais dificulta-lhe a tarefa classificatória e, ao mesmo tempo, imprime à pesquisa um movimento de circularidade. Eis a razão pela qual buscamos expressar essa circularidade na convergência do "humorismo carnavalizante" de Millôr.

Via de regra, ocorre a transmutação do cômico que tende a romper com os seus limites e fundir-se, ora ao satírico, ora ao "humor".

Em Millôr Fernandes, a ruptura do cômico surge à medida que a sua indignação e o ataque direto o leva para o satírico, como acontece em alguns textos de "Lições de Um Ignorante", ou para a

perspectiva intemporal de humor ao imbricar-se em alguns textos, à visão infantil das "Conpozissõis".

Assim, o risível/cômico em Millôr não se esgota na literatura dramática. Vamos encontrá-lo, igualmente, em outras formas discursivas. Consideramos também incluso no universo do cômico os livros acima citados, pondo de parte alguns textos do primeiro, nos quais podem verificar-se traços nítidos do satírico, o que os colocam na franja elástica do cômico, em direção à configuração do satírico.

"Conpozissõis Infãtis", conjunto formado por sessenta e uma composições, sob a perspectiva de um narrador criança, foram escritas, conforme testemunho do autor "sem pressa e sem pressão, durante muitos e muitos anos, ao sabor do acaso ou da vontade"²⁵. A técnica da visão infantil do mundo através das composições tem como data inicial o ano de 1946 quando começaram a ser publicadas na seção "PIF-PAF" de "O Cruzeiro"²⁶. " - Escrever à maneira infantil é uma 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. Mas é fundamental não desmunhecar, nem fazer gracinha pura e simples"²⁷.

A fim de simplificarmos a exposição vamos descrever a ordenação dos textos. Primeiro temos a fala paratextual do escritor que nos fornece informações sobre a intencionalidade delas e confirma a busca de "infantilidade" no sentido de uma visão "virgem" do mundo: "A infantilidade é uma longa conquista"²⁸. Ao comentar sobre esta técnica, Millôr a aproxima da criação de tipos cômicos, sendo necessária muita cautela para não romper "toda a magia da

personalização²⁹.

As composições, que na verdade muito se aproximam das definições, podem ser ordenadas em torno de cinco grupos, cada um com subespécies. O primeiro deles, a criança e suas circunstâncias, compreende cinco redações. O segundo, a criança e o seu conhecimento do mundo, circunscreve um número maior, cinquenta e duas composições que retratam a criança em relação com outras pessoas (doze), com os fatos da vida ou com os objetos (trinta e sete) e com os animais (treze). Encontramos ainda outras espécies de redação em torno das definições, das observações e das perguntas duvidosas. Em quase todas verificamos o procedimento típico das composições, ou seja, de se instrumentalizarem através do verbo "ser". Em termos precisos, sessenta e seis iniciam com o verbo "ser" e as outras cinco com outros verbos.

Millôr manipula, como um autêntico artesão, os meios de obter o riso, através de vários recursos. É no reconhecimento da intencionalidade desses arranjos que se dá a convivência com o leitor, sinalizada pelo riso.

Sistematizar os procedimentos, quer de natureza retórica, quer estilística, não é de empresa fácil, contudo vamos experimentar fazê-lo sem maiores comprometimentos terminológicos. O procedimento básico é a dissimulação que se processa através de uma tática irônica. Para exemplificar essa técnica transcrevemos uma das "composições", denominada "A Tinta de Escrever": "A tinta de escrever é um líquido com que a gente suja os dedos quando vai fazer a lição. A gente podia fazer a lição com lápis mas com lápis era muito fácil e por isso a professora não deixa. Assim a gente tem que to-

mar muito cuidado porque com tinta o erro nunca mais sai. É uma coisa que eu não sei é como um vidrinho de tinta tão pequeno pode ter tanto erro de Português"³⁰. (O grifo é nosso).

Esta técnica se efetua através da conjugação de três elementos: a intencionalidade do escritor; o processo narrativo através do narrador-criança; e o riso do leitor que sinaliza a cumplidade da leitura com a escritura. O procedimento é simples: parte de uma premissa séria e vai, gradativamente, introduzindo no corpo da narrativa uma descontinuidade que rompe a expectativa do leitor para inserir, numa espécie de epigrama ao final do texto, uma inversão de sentido. Trata-se da "ironia retórica" na acepção de Heinrich Lausberg³¹, compreendida na sua intenção de instaurar o estranhamento e, por conseguinte, o riso. Essa tática perpassa toda a obra milloriana com algumas modificações e aprimoramentos, sobretudo, nas "Fábulas" como veremos adiante. Nas "Conpozissõis Infãtis", o riso não se limita a esta técnica, surgindo também da própria visão invertida que tematiza todas as narrativas e, mais ainda, da ironia verbal dos jogos de palavras. Resumindo, esses procedimentos são todos vazados na ironia: a narrativa, a temática e a verbal. Como esta técnica é repetitiva no livro em pauta, escusamo-nos de alongar as exemplificações. Vamos apenas indicar que o processo de paronomásia ocorre mais frequentemente nas "Definissões" ("Uma bola é o que rola")³² quando a alteração de bola para rola causa o estranhamento e o risível. Ou, ainda, na composição "O Canguru" quando o narrador afirma que a bolsa do canguru "não é a tiracolo, é no próprio colo. Ah! Ah!"³³.

O "fazer artístico" em prosa do risível/cômico milloriano investe no processo paródico, que assume variadas manifestações, reveladoras de uma ambígua finalidade: de valorização do antigo, pelo emprego constante das formas clássicas de transmitir conhecimentos; e de desmistificá-las pelo uso invertido do conteúdo dessas formas. Trata-se de um artifício retórico que põe em jogo a ambigüidade para obter o estranhamento causado pelas formas arcaicas associadas, de maneira inusitada, a um divertido mundo às avessas, surgindo o riso dessa dissonância entre os planos da expressão e o do sentido. Desta maneira, o efeito de estranhamento, que afasta o leitor pelo inesperado "do mundo exterior" versus o esperado "do mundo interior", motiva o riso. Entretanto, esse "choque psíquico" de que nos fala Lausberg³⁴ é causado de maneira doce, pela persuasão suave exercida pela retórica da ironia, daí insistirmos no riso ainda alegre do cômico.

A poética do risível em "Lições de um Ignorante" repousa sua tática de obtenção do riso em manobras diversas: na paródia das formas discursivas tradicionais; na inversão do conteúdo das lições; e no absurdo do projeto inicial: o ignorante que se propõe a dar lições. Vamos começar, separando essas técnicas e conhecendo o poder de seu apelo ao riso. O título já instaura a atmosfera do mundo às avessas, um "ignorante ensinando", o que nos remete a vários exemplos dessa inversão. No momento estamos lembrando o quadro de Brueghel - "A Parábola dos Cegos" (1568) - um documento exemplar do mundo às avessas em que os cegos são guiados por cegos.

As epígrafes, que se sucedem à dedicatória, a Luciano Carneiro processam um jogo dialético entre "conhecimento" e "igno-

rância", risível pela inesperada e irônica negação do saber. De um lado, temos a irônica citação de um epigrama bíblico contido no Eclesiastes, I,18. ("Quem aumenta o seu conhecimento aumenta a sua dor")³⁵. E de outro lado, inscreve, também sob forma epigramática, o autolouvor a sua ignorância ("Minha especialidade e meu orgulho: sou o maior leigo do país")³⁶. Esse jogo irônico entre as citações é fortalecido pelo sentido das mesmas, estabelecendo um efeito cômico capaz de motivar um riso divertido que vai se acentuando e às vezes se metamorfoseando-se em satírico no decorrer da leitura de outros textos.

Em "Lições de um Ignorante" todos os textos são perpassados pela ironia que se inscreve na própria estrutura, "o ignorante que dá lições", ou nas técnicas retóricas de persuasão, ou ainda, na tessitura verbal. Mas todas elas expressam a inversão que caracteriza tanto o cômico quanto o satírico.

Um outro procedimento usado, explicitamente, para a obtenção do riso é a técnica da ironia repetitiva, recurso iterativo utilizado também em ambos os modos do risível, tanto em nível de estrutura de organização, quanto em nível de espacialidade. A primeira constatação dessa repetição ocorre em nível intratextual, considerando-se que toda a obra de Millôr, publicada em livros, é consequência de um processo de recolha de textos que se encontravam inseridos noutro contexto, o da sua produção jornalística nas revistas "A Cigarra", "O Cruzeiro" e "Veja". A repetição se constitui numa espécie de retórica interna, comandando toda a construção poética de sua obra em livros, assunto que iremos tocar na última unidade deste trabalho. Vamos, como exemplo, demonstrar a adaptação

deste recurso com a ajuda de um dos textos do livro, escolhido para tal por nos parecer emblemático, um quase modelo em seus aspectos de espacialidade iterativa e, sobretudo, considerando o sentido irônico de seu conteúdo. Trata-se do texto-abertura do livro "Notas de um ignorante", em que parodia, primeiramente, os prefácios confessionais e traça, no decorrer da "Nota", o perfil de sua ignorância, usando o recurso retórico, agora sob um prisma lúdico do discurso, o da repetição irônica de uma expressão. O mote é a cultura de seus amigos e conhecidos diante da qual o narrador, estarrecido, para e se pergunta, repetidas vezes, com pequenas alterações, através do refrão: "que fiz dos meus anos de vida"³⁷.

O monólogo-confissão é duplamente irônico à medida que parodia, não o ignorante que tudo sabe, mas o sábio que se interroga.

A ordenação repetitiva se efetua por uma sequência de quatro interrogativas explícitas, com ligeiras variações: "Que fiz eu de minha vida?"/"Que fiz eu?"/"Que fiz de minha vida?"/"Que fiz eu de minha vida?"

Outro efeito cômico é o da disposição invertida da *ordo naturalis* para obter-se o risível pela inversão inesperada do final e, com ela, o efeito do estranhamento. É o que acontece no fim paradoxal da crônica supracitada, quando o narrador declara só lhe restar "uma conclusão a que durante anos recusou por orgulho e vergonha - sou, por natureza e formação, um humorista."

Bergson, no seu livro "O riso", nos fala sobre os processos utilizados pela comédia: a repetição, a inversão e a interferência de séries que tanto aparecem em nível da situação quanto em

nível de palavras³⁸. Estes recursos retóricos e estilísticos são usados, igualmente, na literatura séria. Estamos lembrando o *ubi sunt*³⁹, a repetição cuja ênfase produz o estranhamento que tanto serve para obter a tensão do dramático, quanto a distensão do cômico e do satírico.

Em Millôr esta técnica surge, às vezes, aprimorada em conjugação com a paródia satírica. Na crônica "O banheiro", ao efeito irônico da repetição alia-se a expressão parodística "o castelo do homem é seu banheiro", que dessacraliza o topos da tradição popular, a casa como o castelo do homem.

A crônica inicia com a ironia dissimulada, "Não é o lar o último recesso do homem civilizado, sua última fuga, o derradeiro recanto em que pode esconder suas mágoas e dores. Não é o lar o castelo do homem. O castelo do homem é seu banheiro"⁴⁰. E partindo dessa última assertiva, vai, num lento e incidioso processo de persuasão, repetindo, ironicamente, com ligeiras variações, as expressões adverbiais: é ali... / ali e só ali, / Aqui é que... / é nesse... / é aqui... / é aqui... / aqui ninguém... / aqui neste palco... / . E no final, a marca comum a todas as crônicas que compõem este livro, a técnica elaborada de inversão, do desfecho inesperado: "Xantipa, que diabo, me joga essa toalha". Aqui ocorre o cruzamento com outro recurso retórico, ou seja, a identificação de sua postura reflexiva com a socrática através da alusão a Xantipa.

Outro exemplo da técnica de repetição encontramos na crônica "Ser Gagá"⁴¹ que é uma paródia satírica da crônica de Paulo Mendes Campos, "Ser Brotinho". Texto que Millôr usa repetidas vezes em outros livros, como em "Trinta Anos de Mim Mesmo" e na peça "O

Homem do Princípio ao Fim". A crônica apresenta ritmo e atmosfera típicos do cômico grotesco, à medida que o tema sério, a velhice, é enfocado de forma caricatural e satírica. Cada um dos seis parágrafos que compõe o texto se inicia com uma das variantes do "Ser Gagá não é viver apenas nos idos do passado: é muito mais!"

E, assim, vai repetindo, agora sob forma afirmativa:

"Ser Gagá é ficar pensando o dia inteiro como seria bom ter trinta anos..."

"Ser Gagá é sentir plenamente que tudo que se leu..."

"É se apegar, desesperadamente, pelo tremendo impulso da existência..."

"Ser Gagá é procurar com afã a importância do cargo para ser..."

Aqui também podemos comprovar a constatação da técnica milloriana de concluir cada texto ou subtexto, com a ironia de salto, a "virada" que usa com maestria no final da crônica paródia: "Ser Gaga é fogo. Ou melhor, é muito frio". O emprego da expressão popular "é fogo" provoca uma inversão do efeito grotesco do texto para o efeito cômico.

Uma outra técnica utilizada por Millôr é a ironia retórica cuja tática consiste em obter um passageiro mal-entendido. É a ironia que usa a confissão em um lúdico jogo de dizer uma coisa para obter um outro efeito a ser desfeito, com rapidez, pelo riso. Vejamos um exemplo:

"E continuo aqui, pequeno e fraco, mas sempre oferecendo meus serviços à grande causa da Paz: da paz doméstica, da santidade, do amor filiar, fraternar, conjugar - pra não falar dos outros.

Possuo algumas virtudes cardeais; que o cardeal me perdoe. Sou manso, mas não manco. Sou terno, e uso ternos. Sou famélico e como pouco. Sou preciso no amor e sei onde me ponho. Mae afinal, me disse o Papa, o senhor está aqui para se confessar ou para se gabar?

Minhas qualidades, ah, são menos qualidades do que uma presunção. Minha educação, meu processo de luta, meu ato de viver - tudo uma comédia de erros, embora uma felicidade: é preferível pois uma comédia de erros a uma tragédia de acertos. Ofereço-vos, assim, irmãos meus e leitores, o simples corolário de tudo em que corolo: Das verdades que digo verdades novas serão, naturalmente, deduzidas. Assim como quem diz: o preço do favor cumprido é a obrigação de fazer novos favores"⁴². (Os grifos são nossos).

No corpo da "confissão" ocorrem outros recursos, como o da afirmação composta de dois segmentos que se contrapõem: "Sou manso, mas não manco", ora pela simples mudança de uma letra (manso/manco), ora pela mudança de sentido: "terno e ternos" / "cardeais e cardeal". Em todos, um mesmo jogo entre o som e o sentido propiciado pela paronomásia com função irônica. Aqui também a ironia de salto ou "virada", que caracteriza o final de todos os segmentos do texto e cujos exemplos podem ser constatados na leitura do fragmento textual que reproduzimos acima, e no qual grifamos o processo de inversão.

Outro recurso retórico é a definição, também empregada do ponto de vista literário, segundo Lausberg, com o objetivo de motivar o estranhamento e o conseqüente afastamento do leitor em relação ao universo do risível. De modo geral, o seu uso na literatura está entrelaçado com a poesia de caráter alegórico ou com o teatro-

poético. Millôr faz dessa técnica um uso extremamente repetitivo. Em "Trinta Anos de Mim Mesmo", o autor registra o surgimento de uma seção "Mosaicos" uma das várias seções que compunham as duas páginas d'"O PIF-PAF" da revista "O Cruzeiro", nos idos de 1954.

A definição faz parte da compreensibilidade semântica, e Millôr a emprega com uma técnica especial, que iremos descrever em rápidos traços até porque ela é facilmente reconhecida, o que dispensa maiores explicações. Partindo de uma colocação, a definição propriamente dita, o narrador vai gradativamente mudando o sentido sério para introduzir, lentamente, a deformação da significação original até chegar ao último parágrafo, quando pelo processo da inversão irônica, chega a uma contra-definição que age no sentido de invertê-la, de deturpá-la, como teremos a oportunidade de ver mais adiante.

Assim, vejamos esses procedimentos em - "A Máquina da Justiça e suas Peças Principais"⁴³ - um conjunto formado por definições que como o nome indica, se eixam no sistema judicial: o juiz, o júri, a vítima, o promotor, o advogado de defesa, o delegado de polícia, o réu, a opinião pública e a testemunha. A forma é a definição ("finitio") que tradicionalmente a literatura usa com a "intenção de provocar o estranhamento", e que aqui é colocada para produzir o riso satírico. Para exemplificar como se processa essa técnica discursiva do risível, vejamos a definição de Juiz:

"O Juiz é um homem acima do bem e do mal. Pelo menos no sentido legal da palavra. Agora, se a Lei tiver estabelecido que o bem é o mal e vice-versa, como tantas vezes acontece, o Juiz deixa de fazer parte do substrato na imparcialidade humana já que a lei é

dura mas é lei. Donde se pode dizer que nada prejudica mais a natureza humana do que o Direito Romano."44

O procedimento consiste em instaurar um discurso do gênero conceitual-sério, que pouco a pouco vai invertendo a sua direção discursiva, para concluir com uma afirmação disjuntiva da inicial, na visível conclusão de que o Direito em vez de ajudar, é prejudicial ao homem.

Em "Técnica e Ética do Chofer de Praça"45, deparamo-nos com uma série de várias normas sobre a sinalização, a manutenção do veículo, os modos corretos de pegar os passageiros, as técnicas de relacionamento com os mesmos, a verificação do taxímetro, as gorjetas e sua recepção. Só que o conteúdo ético de todos os artigos deste código de técnica profissional estão organizados satiricamente às avessas. E aqui, como em todos os outros textos, deparamos a mesma técnica de finalizar, ou seja, com uma estranha e invertida proposição.

Assim vejamos, no artigo primeiro deste código de Técnica e Ética do Chofer de Praça:

"Todo bom chofer de praça deve saber que, em algumas interseções de ruas, existem sinais semafóricos destinados a controlar o tráfego. Convencionou-se que quando esses sinais mostram a luz verde o carro pode avançar; quando exibem a luz amarela os carros devem ficar em atenção, e que quando estão no vermelho os carros devem parar. Mas um bom chofer profissional usa sempre um processo especial para saber quando deve avançar. Esse processo consiste em observar os pedestres. Quando um ou mais deles saem da calçada, e atingem exatamente o centro da rua, é hora de dispa-

rar.⁴⁶ (O grifo é nosso).

Marcamos no texto o seu final, construído na observância desse salto de inversão irônica e satírica.

Cada modo do risível em sua organização textual, compõe-se de um conjunto de livros e cada um deles, por sua vez, reúne vários textos, ficando muito difícil achar um livro completa e adequadamente enquadrado em um modo. A nossa atividade de leitura busca descobrir em cada um dos modos do risível, além dos traços distintivos, a mola propulsora do ritmo cômico, do satírico e do "humor". Os textos de "Lições de um Ignorante", por exemplo, oscilam entre duas intenções fundamentais, o desprezo do cômico e o sarcasmo do satírico. Na sua quase totalidade, o satírico de Millôr Fernandes dirige-se contra o poder político e a todas as formas de poder opressoras do homem, dificilmente atacando o povo. Mas aqui e ali escapam farpas e sarcasmos dirigidos também a sistemas periféricos do poder ou mesmo a alguns tipos populares, como é o caso dos motoristas de praça. É o que ocorre, ainda, em alguns textos de "Lições de um Ignorante", como "A arte de escrever uma carta", onde utiliza a técnica da definição irônica para satirizar o hábito pouco comum entre os brasileiros de se comunicarem por escrito e, sarcasticamente, solicita a seus leitores que usem preferencialmente a "útil e singela missiva"⁴⁷. Na crônica, "Brasil, país comunista" utiliza uma seleção de palavras tais como: propriedade, esquerda, arte dirigida, ascensão do proletariado, materialista, revolta permanente, trabalho forçado, campos de concentração, todas de conotação ideológica, buscando através delas satirizar o jargão político das esquerdas⁴⁸. Levemente satíricas também são as crônicas: "La-

drões e como tratá-los"; "Conselhos Grã finos" e "Impressões".

Estamos dando aqui apenas uma demonstração sumária de diversos procedimentos poéticos e retóricos do riso e do cômico em Millôr Fernandes.

NOTAS DIVERSAS

¹Cf. ABBAGNANNO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi. 2.ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1962. p.495

²LIPPS, Teodoro. Los Fundamentos de La Estética. Biblioteca Científico-Filosófica. Traducción de tercera edición alemana y prólogo de Eduardo Ovejero y Maury Madrid. Daniel Jorro Editor, 1923. p.557.

³Estamos evitando deliberadamente criar novos termos para designar as linhas diferenciadas do teatro de Millôr Fernandes. Assim nos apropriamos de dois termos tributários da teoria de Baudelaire, o cômico significativo e cômico grotesco. O primeiro como sinônimo do cômico propriamente dito, ligando-se ao universo ridículo e quase alegre dos seus textos de comédia e farsa. Já o termo cômico grotesco, de apropriação mais abrangente, corresponde aos textos da segunda fase que vão além do ridículo do homem para inserir questionamentos sobre a condição humana, misturando o sério e o risível.

⁴Estamos usando a expressão "desdramatização" na mesma dimensão semântica que lhe foi atribuída por Jean Sareil para designar a ausência de unidade dramática, substituída, no cômico, pela multiplicidade. Esta pluralidade de perspectiva faz com que o cômico se processe por pulos e saltos, o que gera distanciamento e ambigüidade: diverte e causa desprazer. Cf. SAREIL, Jean. L'écriture Co-

mique. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. pp.44-49.

⁵Da noção da correspondência entre o individual e o social, e das suas recíprocas interdependências, Adorno nos fornece uma aguda análise no seu ensaio *Lírica e Sociedade*. Cf. *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnevald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

⁶Cf. FERNANDES, Millôr. *é...* Porto Alegre: L&PM, 1978. p.160.

⁷Idem. *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, p.3.

⁸FERNANDES, Millôr. *Do Tamanho de um Defunto*, in *Teatro de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1957. p.95.

⁹Idem, *ibidem*, p.149.

¹⁰Idem, *ibidem*, p.134.

¹¹Idem, *ibidem*, p.163.

¹²Idem, *ibidem*, p.134.

¹³Idem, *ibidem*, p.162.

¹⁴Idem. *Pigmaleoa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965. p.43.

¹⁵Idem, ibidem, prefácio, p.VI.

¹⁶FERNANDES, Millôr. *Pigmaleoa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965. p.67.

¹⁷Idem, ibidem, p.67.

¹⁸Idem, ibidem, p.70.

¹⁹Idem, ibidem, prefácio, p.V.

²⁰Idem, ibidem, prefácio, p.VI.

²¹Idem, ibidem, prefácio, p.VI.

²²Idem, ibidem, prefácio, p.XI.

²³O título indicia, a priori, a intertextualidade com *Pigmaleão* de Bernard Shaw, de quem Millôr sempre se confessou admirador. O título da peça liga-se ao mito de *Pigmaleão*, lendário Rei de Chipre. O tema foi aproveitado por W.S. Gilbert na comédia "*Pigmalion and Galatea*". O cinema fez a adaptação musical da peça de Bernard Shaw no filme "*My Fair Lady*" de George Cukor em 1964. Cf. HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., s/d.

24 FERNANDES, Millôr. Um Elefante no Caos, prefácio, p.16.

25 Idem. Conpozissõis Imfãtis, p.8.

26 Idem. Trinta Anos de Mim Mesmo, p.20.

27 Idem, ibidem, p.232.

28 Idem. Conpozissõis Imfãtis, p.7.

29 Idem. Trinta Anos de Mim Mesmo, p.232.

30 Idem. Conpozissõis Imfãtis, p.17.

31 Lausberg, ao tratar dos tropos de salto, o faz distinguindo a alegoria e a ironia, esta como tropo de pensamento que emprega a técnica de ação como arma de engano na alteração da situação inicial. Cf. LAUSBERG, Heinrich. Elementos de Retórica Literária. Trad. R.M. Rosado Fernandes. 2.ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1972. p.249-254.

32 FERNANDES, Millôr. Conpozissõis Imfãtis, p.30.

33 Idem, ibidem, p.62.

34 Lausberg define o estranhamento como um efeito psíquico exercido no indivíduo pelo inesperado do mundo exterior (contexto), escl-

recendo que a qualidade geral do inesperado é a variação que provoca acréscimo de conhecimentos e de vivências afetivas. Esse efeito de estranhamento se identifica com o distanciamento de Brecht. Cf. Obra citada, p.112.

³⁵FERNANDES, Millôr. Lições de Um Ignorante, p.6.

³⁶Idem, ibidem, p.6.

³⁷Idem, ibidem, pp.9-14.

³⁸BERGSON, Henry. O Riso, p.63.

³⁹CURTIUS, Ernest Robert. Literatura Européia e Idade Média Latina. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

⁴⁰FERNANDES, ibidem, pp.15-18.

⁴¹Idem, ibidem, pp.128-131.

⁴²Idem, ibidem, p.174.

⁴³Idem, ibidem, pp.113-116.

⁴⁴Idem, ibidem, p.113.

Biblioteca Universitária
UFSC

O RISO E O SATÍRICO
EM MILLÔR FERNANDES

45 Idem, ibidem, pp. 64-69.

46 Idem, ibidem, p. 65.

47 Idem, ibidem, p. 31.

48 Idem, ibidem, p. 80.

Companheiros de profissão
cuidado com a Sátira; ela
pode glorificar...

Millôr Fernandes

Colocações Iniciais

Sabemos que a relatividade é inerente a toda pesquisa sobre conhecimento. Assim, não deve causar estranheza ao leitor se, ao tratarmos de tão vasto assunto, utilizarmos a apresentação esquemática. Foram circunstâncias diversas que nos obrigaram a assumir essa postura, embora o nosso trabalho tenha sido fruto de uma longa e minuciosa investigação.

Daqui para a frente iremos percorrer um espaço ambíguo e ambivalente, pois vamos abordar um tema - o satírico - que todos sentem o que é, mas poucos sabem como ele é.

Na verdade, os conceitos de "satírico" e "sátira" parecem tão claros, tão evidentes, que a tarefa de delimitá-los pode configurar-se desnecessária. Ao falar-se de sátira, supomos que todos saibam de que se trata. Entretanto, se cotejarmos algumas abordagens teóricas a respeito do assunto, experimentaremos dificuldades em estabelecer acordo sobre os seus elementos definidores. A apropriação desses dois termos pelo uso corrente, sobretudo do satírico, joga-nos no terreno insidioso do múltiplo e do impreciso.

Os romanos, inventores da sátira como forma, consideram-na ligada à mistura de coisas heterogêneas, mas o orgulho que move

a afirmativa de Quintiliano ("satira tota nostra est"), sobre a gênese da sátira e a superioridade da poesia satírica em Roma, repousa num equívoco de apropriação, pois não se dava conta do salto diferenciado entre a originalidade e a adaptação.

A prudência aconselha a não nos enredarmos no discutível problema da gênese da sátira. Porém, esta imprecisão pode ser amenizada se fizermos distinção entre a sátira, como forma substantiva, e o satírico.

Parece inquestionável que a sátira como forma literária bem definida teve sua origem no mundo romano, sobretudo se considerarmos o seu caráter moralizante, frequentemente destacado pelos estudiosos do gênero. Os primeiros satíricos romanos foram Lucílio, Varrão, Horácio, Marcial e Juvenal, mas as raízes da sátira podem recuar à *satura*¹, representação em que se mesclam cantos, danças, declamações em prosa e em verso; à *carmina*, cantos populares amorosos e sarcásticos; à *atelana*, em sua essência farsesca; ao *fescenino*, em sua licenciosidade.

Contudo, a favor da origem grega, temos as hipóteses de que sua gênese repousa no drama satírico; na parábase da comédia velha, principalmente de Aristófanes; nas diatribes de Bion e Menipo; e na poesia de escárnio de Arquíloco e Hipônax.

Tão impreciso e traiçoeiro quanto a abordagem da gênese, é o problema da definição da sátira e do satírico, principalmente se levarmos em consideração que ambos estão ligados à dissonância e ao desprezo, o que os aproxima muito do cômico.

Mas em consonância com os procedimentos adotados na unidade do cômico, também aqui apresentaremos diacronicamente as re-

flexões sobre o satírico e a sátira, sem contudo nos alongarmos muito.

No mundo grego, Platão, no "Banquete", funde as noções de cômico e satírico, mas Aristóteles, na "Poética", associa o satírico a ações ignóbeis que se processam através do vitupério. Assinala, ainda, que tanto a comédia quanto a tragédia só adquiriram estilo próprio quando se afastaram dos "argumentos breves e da elocução grotesca do satírico"².

Já no mundo romano, Horácio ("ridendo dicere verum") e Juvenal ("ridendo castigat mores") afirmam ser a verdade a matéria-prima da sátira, ao mesmo tempo que delineiam as duas vertentes: a otimista, horaciana, e a pessimista, juvenalesca. A primeira corrige, a segunda destrói.

Bem mais tarde, Spinoza, em sua "Ética", ao definir a derrisão, nos permite identificá-la ao satírico, ambos como a negação e a destruição daquilo que odiamos. Na retomada da perspectiva latina, Boileau confirma a origem romana da sátira, "armada da verdade", nos versos de Lucílio, Horácio e Juvenal. Já no início da modernidade, Baudelaire, nos seus "Escritos sobre Arte", confirma o caráter demolidor do satírico, identificando-o com o pensamento de Voltaire. Mais próximo de nós, Bakhtin inclui na literatura carnavalesca, aquela que, direta ou indiretamente, está ligada ao "folclore carnavalesco (antigo ou medieval)"³, a sátira menipéia, o diálogo socrático e a diatribe.

Contudo, estas reflexões não chegam a atingir a essência da sátira. Por isso, teremos que recorrer aos teóricos modernos para delinear o seu perfil.

Para Gilbert Highet, a sátira pinta pessoas, frequentemente em cores sombrias, mas com "um mínimo de convenção e um máximo de realidade", utilizando uma linguagem corajosa, viva e atual. Segundo o autor, "a sátira é livre, fácil e direta", assumindo três formas mais importantes: o monólogo, a paródia e a narrativa⁴.

Já na visão de Mathew Hodgart, a sátira não é uma categoria bem definida, mas uma expressão de significado muito amplo, não se limitando ao âmbito da literatura. Para ele, a estranha mobilidade da sátira faz com que ela não se estratifique. Contudo dois elementos se associam em caráter permanente na sua essência: a deformação e a inversão.

Por outro lado, André Jolles acentua o caráter destrutivo da sátira e a define como a "zombaria dirigida ao objeto que se re-preende ou se reprova e que nos é estranho"⁵. Destaca, assim, o desprezo e o distanciamento que o objeto satirizado provoca no leitor.

Entretanto, Arthur Pollard acentua que a sátira tem o objetivo precípua de despertar no leitor o espírito de crítica e de condenação, e o faz provocando emoções que vão do desprezo, passando pela raiva, até o ódio. O satirista busca o riso no exagero do ridículo⁶.

Sátira e satírico: uma aproximação

O nosso objetivo nesta unidade é fundar, estabelecendo os limites e sublinhando os caracteres distintivos, os elementos de esseidade da sátira e do satírico, termos que se entrelaçam à medida que o satírico é, ao mesmo tempo, essência e diluição da sátira.

Na antiguidade clássica latina, a sátira se formaliza num gênero, ao passo que o satírico tem a sua origem na cultura grega, disseminado em várias outras espécies literárias. Porém ambos atacam diretamente, pela deformação caricatural daquilo que desejam desmoralizar. A sátira, como vimos anteriormente, manifesta-se em duas vertentes, a amena de Horácio e a contundente de Juvenal, mas ambas se posicionam como guardiãs da verdade, pois o aspecto moralizante é significativo na cultura latina. O satírico, ao contrário, se relaciona a sentimentos de ódio e de destruição.

Na modernidade, a partir da ruptura efetuada pelos românticos, a sátira não está mais presa a uma forma literária específica, e tende mesmo a desaparecer, dando espaço ao satírico. É interessante observar que hoje em dia o satírico parece se aproximar daquele existente na cultura grega, à medida que ambos se descomprometem com a moralidade, a favor da ética. Mas como em todos os modos do risível há sempre um caráter de desaprovação, consideramos necessários alguns esclarecimentos paralelos sobre moralidade e ética. Para desaprovar é necessário "ter", ou por reflexão própria, ou por influência social, um padrão, um modelo de valor, que se espera encontrar em uma determinada circunstância⁷. De maneira geral,

podemos separar na sátira duas posturas, fundamentadas, a primeira na moralidade e a segunda na ética. Quando aproximamos os dois tipos de comportamento, não estamos considerando a moralidade judaico-cristã, mas apenas o padrão do "ethos" social. Lembramos que Millôr afirma jamais ter escrito uma moral moralizante⁸.

Mas, retomando as nossas reflexões, vamos esquematizar os traços identificadores do satírico. Ele é construído sobre uma premissa no apuramento da natureza humana e da sociedade, e se processa através de inversões e deformações que manifestam, indiretamente, a sua intencionalidade agressiva e destrutiva.

No jogo contrastivo entre a idealização do "eu" satírico e a realidade do "outro" satirizado, o impulso satírico será mais feroz quanto mais distante estiverem um do outro. Estas inversões e deformações, que caracterizam o texto satírico, se instrumentalizam através da ironia, tanto mais ferina quanto mais poderoso e opressor for o satirizado.

O ímpeto da sátira depende do grau de indignação do satirista, sendo tanto maior quanto maior for a diferença entre o ideal e o real. Para que o pacto entre o escritor e o leitor se processe, é necessária também a certeza de que o objeto satirizado mereça a crítica, até porque talvez o maior compromisso da sátira seja com a verdade. Assim, o verdadeiro satirista é aquele que, além do comprometimento com a verdade, se faz porta-voz de uma indignação coletiva.

Sintetizando. Primeiro, o satírico cria um universo "inferior", eixado em temas do cotidiano, principalmente político, direcionado ao interesse coletivo. Segundo, ele se caracteriza pelo

ataque frontal, pela invectiva e pela identificação do satirizado. Terceiro, a intencionalidade e a autoridade do discurso satírico são mais acentuadas que as dos outros modos do risível. Quarto, a produção do texto e a sua percepção pela leitura assentam-se numa diferença maior entre o que deveria ser e o que é, capaz de instaurar um mundo absurdamente às avessas. Quinto, tem uma nítida função social que oscila entre o corrigir e o destruir. Sexto, manifesta-se por múltiplas formas, literárias ou não literárias, identificadas em sua maioria pela presença do narrador e pela brevidade. Sétimo, sua estratégia de acusação se processa num jogo de espelhismo, através da inversão (ironia, paradoxo, antítese e paródia), da deformação (exagero, distorção, violência e obscenidade) e da linguagem simples e direta (coloquialismo, anticlímax, topicalidade). Oitavo, provoca um estranhamento singular no leitor pela mistura de diversão e desprezo. Nono, ao parodiar o homem, o satírico motiva o riso sarcástico e iconoclasta que se faz arma, lança e punhal, contra todos os vícios humanos. Décimo, a sátira prende-se à temporalidade, nacional e de época; o tempo condena a sátira à obscuridade; em outras palavras, a sátira e o satírico envelhecem com muita facilidade.

A modernidade diminui a força da sátira. Porém, em contrapartida, aumenta o campo de atuação do satírico.

A Sátira e o Satírico em Millôr Fernandes

A máscara satírica em Millôr Fernandes enformatiza-se na sátira ao abordar temas políticos em *Diário da Nova República* e temas sociais em *Que País é Este?*. Tanto a sátira política quanto a social não resultam de uma visão individual do escritor, mas se fazem porta-vozes de um grupo, constituindo-se numa literatura que documenta todo um período político e social da história brasileira. Desta posição derivam consequências outras. Em primeiro lugar, a acentuada referencialidade da sátira ao se propor ridicularizar a sociedade e a política pelo ataque direto e pelo discurso sólido, sem adiposidades, típico da linguagem coloquial que a sátira adota. E, segundo, a apropriação de formas literárias canônicas oriundas de culturas clássicas (fábulas, aforismos, epigramas) às quais o escritor empresta um conteúdo invertido que, na realidade, não deixa de ser paródia satírica.

No *Diário da Nova República*⁹, recolha em três volumes de textos do cotidiano político, publicados no *Jornal do Brasil*, como vimos anteriormente, entre 01/02/85 a 20/05/88, deparamos com o exemplar riso satírico que surge, na melhor tradição da sátira, do ataque frontal e destrutivo aos políticos e acontecimentos que marcaram o advento da Nova República, "a doença, o martírio e a morte de Tancredo, a posse de Sarney, o país "bigodeado", o Pacto com seus ovos quadrados..."¹⁰.

O *Diário*... se configura numa espécie de sátira menipéia, que mistura prosa e verso, apresentando sempre uma forte referen-

cialidade. Na variedade de temas que compõem esses textos, perpassa uma crítica verrinosa que se processa através da caricatura mordaz e agressiva e de uma linguagem eivada de sarcasmos. Harmonizando tema e ritmo satírico, o *Diário...* passa da crítica acerba até um certo humor negro. Seus alvos preferidos são os abusos e os absurdos da política e dos políticos da Nova República.

Aqui a sátira, menos abrangente que o satírico, limita sua esfera de atuação ao campo político num pseudo diálogo entre dois sujeitos ativos (escritor/leitor) e um sujeito passivo (vítima). O *Diário...*, como toda sátira, depende do pacto com o leitor. Daí o esforço do escritor de persuadir o leitor, levando-o ao "reconhecimento da intencionalidade satírica. Para tanto, Millôr usa quase sempre uma estrutura epigramática, um discurso breve e incisivo, além do reforço caricatural.

O discurso da sátira, e mesmo do satírico, motivado pela crítica indignada, configura-se numa linguagem direta, breve e incisiva.

A forma epigramática, pela sua concisão, é exemplar do ataque e destruição do satirizado, assim como a antiga sátira-libelo que, pela força mágica das palavras rituais, matava suas vítimas¹¹.

O desenho caricatural, como elemento de pintura sarcástica, é um velho aliado da sátira, de acordo com a lógica aristotélica de pintar os homens piores do que são, através do exagero e da deformação. A caricatura, pela tradição, deveria ser autônoma, mas em Millôr ela assume às vezes o papel de ilustração, e seu apelo visual complementa o texto. Esta ilustração tanto pode ser esquemá-

tica, sem deformação satírica, como nas *Conpozissõis Infãtio*, quanto caricatural deformante, presente no *Diário da Nova República*, em *Que País é Este?* e nas fábulas.

A tarefa de desmontagem de uma obra é sempre ingrata. Mas ela se faz necessária para detectarmos os procedimentos poéticos utilizados na produção satírica de Millôr.

A recomendação de Hipócrates ("Similia cum similibus curantur") pode ser aplicada como o princípio geral que direciona o ataque satírico de Millôr nos três volumes do *Diário*... Neles combatem-se as mazelas administrativas da Nova República com as velhas armas da sátira: a invectiva impiedosa, a lucidez cruel, a linguagem forte, e o desenho caricatural que identifica o satirizado.

Acreditamos possível considerar a obra em questão uma espécie de sátira menipéia, como afirmamos anteriormente, em virtude de serem os três volumes constituídos de textos de espécies literárias diversas: os monólogos satíricos do tipo diatribe ("Cum Laude", de 05/02/85); a poesia epigramática de cunho satírico ("Rimas Vorazes", de 08/07/86); as narrativas curtas, em especial as fábulas fabulosas ("Dia do Juízo", de 07/02/87); a crônica satírica ("Nepotismo", de 09/02/85); os conselhos invertidos ("Conselhos de sobrevivência para burocratas nesta hora tão nova da República", de 15/02/85); os retratos em 3/4 de alguns amigos 6 x 9: ("Fernanda (Torres) Montenegro", de 09/05/85; "Carlos Drummond de Andrade", de 11/08/87; "Henrique de Souza Filho", HENFIL, de 07/01/88); os retratos satíricos ("Pedro Tico Tavinhe" e "Larigoni Delpiazza", de 25/03/85); as reflexões irônicas ("Entre o Nada e o Absoluto", de 21/02/88); as anotações (de 18/01/87); as perguntas ("Ministério de

Perguntas Cretinas", de 19/05/87); os Hai-kais ("Fuço e soluço/A vida e o tempo/Tá tudo ruço", de 01/11/87); as virulentas críticas literárias ao Brejal dos Guajas, de José Sarney (de 20 a 30/01/88); as poesias traduzidas ("Olhai, moçada, Poesia é isso!", de 09/11/85); os apotegmas do vil metal (31/01/87); os vade-mécum ("do prefeito liberal", de 22/02/85); a paródia ("Vou-me Embora de Pa-sárgada", de 14/10/87).

O dever da comprovação exige que façamos, pelo menos, umas breves exemplificações sobre os procedimentos acima apontados. Nesse sentido, vamos escolher dois dos apotegmas que o escritor tece em torno do tema do vil metal: "Que seria dos economistas se não fosse a extrema miséria do mundo"¹³, ou, "A democracia moderna é constituída por quatro poderes: o legislativo, o executivo, o judiciário e o dinheiro. Sendo que este funciona junto com todos os outros e pode funcionar sem nenhum deles"¹⁴. Aqui, o aforisma, na sua força persuasiva de fazer "ver" a verdade, destaca o poder do dinheiro na sociedade moderna.

Como todos os satiristas, Millôr, ao criar um mundo às avessas, o faz utilizando-se de vários recursos de inversão, entre eles a paródia. A crônica "Ser Político" imita às avessas "Ser Brotinho", de Paulo Mendes Campos, que o escritor já tinha parodiado em "Ser Gagá", do livro Lições de um Ignorante. "Ser Político" é um texto dedicado a "todos os que se iniciam. Ou mesmo pros que estão acabando": "Ser político é engolir sapo e não ter indigestão, respeitar o ar do executivo e não sentir a execução, é acreditar no diálogo em que o poder fala e ele escuta, é ser ao mesmo tempo um imã e um caleidoscópio de boatos, é aprender a sofrer humilhações

todos os dias, em pequenas doses, até ficar completamente imune à ofensa global, é esvaziar a tragédia atual com uma demagogia repetida de tragédia antiga, é ver o que não existe e olhar, sem ver, a miséria existente, é não ter religião e por isso mesmo cortejar a todas, é, no meio da mais degradante desonra encontrar sempre uma saída honrosa, é nunca pisar nos amigos sem pedir desculpas, é correr logo pra bilheteria quando alguém grita que o circo pega fogo, é rir do sem-graça encontrando no antiespírito o supremo deleite desde que seu portador seja bem alto, é flexionar a espinha, a vocação e a alma em longas prostrações ante o poder como preparação do dia de exercê-lo, é recompor com estoicismo indignidades passadas projetando pra história uma biografia no mínimo improvável, é almoçar quatro vezes e jantar umas seis pra resolver definitivamente o problema da nossa subnutrição endêmica, é tentar nobremente a redistribuição dos bens sociais, começando, é natural, por acumulá-los, pois não se pode distribuir o pão disperso, e é ser probo seguindo auto-critério. E assim, por conhecer profundamente a causa pública e a natureza humana, estar sempre pronto a usufruir diariamente o gozo de pequenas provocações e a sofrer na própria pele insuportáveis vantagens."¹⁵ (O grifo é nosso).

Nesta paródia, a ironia se identifica com a postura mental que caracteriza todos os modos do risível, à medida que ela processa a duplicidade de dizer uma coisa, jogando com a sua inversão. O recurso retórico usado por Millôr de encerrar o texto com um salto irônico, a virada de direção e sentido, repete-se aqui, a exemplo dos textos de *Conpozissôis Imfãtis* e *Lições de um Ignorante*, estudados no capítulo sobre o cômico.

Porém a maior frequência no "Diário..." é a das criações de texto curto com charge, nas quais a predominância do texto sobre a charge, e vice-versa, é geralmente sutil. Todavia, em algumas delas, observa-se a superioridade de um sobre o outro. Do primeiro caso, exemplificamos a criação de 02/05/85, sobre o tema do "pacto", tão satirizado por Millôr, na qual o desenho do "pacto" dos ovos quadrados ilustra o texto, que faz um jogo paronomásico de palavras que repetem "pacto" (pactológico, pactronal, pactoteiros). Do segundo, as criações de 21 e 22/08/85, seriadas, nas quais o texto, em balões de Histórias em Quadrinhos, complementam o desenho, este bastante expressivo.

Contudo, a interdependência entre texto e charge é verificada, por exemplo, na publicação de 02/08/87, em que texto e caricatura se conjugam para satirizar a absurda quantidade (cinquenta e sete) de ministros e a baixa qualidade (todos subservientes) do ministério de Sarney. A charge mostra os ministros em forma de guirlanda em torno da figura do presidente e o pequeno texto se refere à fala presidencial: "Reuni os senhores ministros para uma discussão aberta e democrática sobre o plano macroeconômico. Mas, por favor, ninguém diga amém antes de eu terminar."¹⁶

Millôr subverte a técnica tradicional da sátira à medida que, em vez de ocultar-se sob uma máscara narrativa, ele se textualiza num comentador crítico que participa do texto sob forma caricatural e à margem da charge. Este procedimento é repetitivo, principalmente no primeiro volume, e aparece, inclusive, na capa dos três. Na charge de 26/05/85, sobre os "ratos saneadores da Nova República", Millôr surge, em caricatura ao pé da página, satirizando

o otimismo de então: "O otimismo é o ópio da Nova República". Ainda dentro da mesma linha, como ocorre na criação de 16/02/85, ele próprio centraliza a charge, procedimento que também se repete mais ostensivamente no primeiro volume.

O escritor ainda cria outro procedimento de auto-textualização, que não é risível mas impregnado de auto-ironia. É a inclusão de dados biográficos que ele insere em quase todos os volumes da sua obra, a exemplo da série "Quando Todos Viviam", de 25 e 26/03/87.

Mas, ao tocarmos na crônica, consideramos quase obrigatória a simplificação do verdadeiro sentido que emprestamos a esse tema. Até porque a ironia é um dos termos de uso corrente que se inscreve no âmbito dos vocábulos ambíguos pela sua polissemia. Mesmo considerando os múltiplos desempenhos da ironia, ela conserva a sua essência de duplicidade: o texto a dizer "alguma coisa" e o contexto a indicar outra. Essa função de "inversão", de ambigüidade, está implícita na palavra "ironia" que representa uma postura mental, um ethos discursivo, típico da cultura grega, e que consideramos o instrumentalizador de todos os "modos do risível" nos textos de Millôr Fernandes. Ela não é apenas uma figura, um tropo, mas exprime, em todas as suas manifestações, um jogo textual ambíguo com o contexto.

A última associação da sátira e da ironia¹⁷ nos obrigou a fazer colocações sobre o problema. A ironia, em sua ação eficaz de sarcasmo e de ataque direto, tende a fundir-se com a sátira. Mas a sátira, ao investir no ataque direto que a caracteriza, tende a fazer desaparecer a sutileza da ironia. Duas consequências advêm des-

sa atitude: a adesão fácil do leitor, que se identifica com o leitor na ação de atacar o satirizado, e o envelhecimento rápido do ataque satírico. Lembramos que a sátira é a mais fortemente retórica das três máscaras do não-sério.

Se no Diário... a sátira política é a tônica, nos textos de "Que País é Este?" ela perde a sua força invectiva e se dilui na abrangência temática do social. O alvo restrito da sátira no Diário..., direcionado aos políticos da Terceira República, amplia-se, em Que País..., diluindo o ataque para abranger todo o país, emblematizado pela cidade de "São Sebastião do Rio de Janeiro", e o todo povo brasileiro, representado pelo carioca. De outro lado, compensando a diluição temática temos uma certa uniformidade de enformatização dos textos, pois a maioria dos mesmos pode ser considerada como variante do monólogo satírico. As subespécies deste gênero são: a crônica, a carta, a lição, o breviário, a dissertação, a história, a confissão, o guia, o decálogo, o projeto, a consulta, o tópico, o balanço, ao lado de umas poucas formas dialogais como a entrevista, o diálogo e o teatro corisco.

Repete-se, nesse livro, o procedimento parodístico de Millôr de obter o risível através do travestimento de várias formas literárias tradicionais, conforme vimos acima, a quem Millôr empresta um conteúdo invertido.

A leitura paratextual nos leva de imediato à capa, que emblematiza a situação caótica do país, através de uma charge do mapa do Brasil, na qual os Estados estão caoticamente dispostos. Esta desorganização é tema dos diversos monólogos satíricos e tem como microcosmo a cidade do Rio de Janeiro, corroída pela especula-

ção imobiliária e pela péssima administração pública. O povo, aqui o carioca, é a vítima maior desses desmandos.

É evidente que Millôr atribui uma significação especial à tematização da cidade, constante em sua obra - basta lembrar "Pigmaleoa" e "Um Elefante no Caos". Mais que pitoresco, existe um valor simbólico do ser humano, pois o homem e sua cidade estão contidos um no outro. Millôr reconhece demônios desagregadores da cidade na especulação imobiliária, no corrompido sistema político e na própria inviabilidade do homem. X

O Riso Satírico em Millôr Fernandes

Em Millôr, o riso satírico origina-se da imbricação de vários procedimentos: do ataque direto contido na mensagem textual; da dissonância do desenho caricatural; e da inversão das formas discursivas, em múltiplas variantes paródicas. Mas esse riso não se esgota na paródia dos gêneros e formas literárias, emergindo, também, do jogo lúdico e sarcástico das palavras.

Na obtenção do riso satírico se faz importante a participação do leitor em conivência com a intencionalidade do escritor, razão pela qual os teóricos recomendam a identificação do objeto satirizado para que essa aliança se torne mais rápida e fácil.

Em alguns textos do *Diário da Nova República*, o riso motivava-se pela dupla identificação dos satirizados, a verbal e a icô-

nica, complementado com a presença obsessiva do satirista, tanto em nível textual nas notas de rodapé, quanto nos desenhos auto-caricaturais. Na capa do primeiro volume da série, o satirista aparece num pequeno desenho, datilografando a nota: "Cada país tem o profeta que merece", paródia risível de uma máxima do Iluminismo francês. É também exemplar desses procedimentos de composição a capa do segundo volume, onde aparece a dupla charge, a do Presidente da República "Sir Ney" de olhos vendados e andar tateante; e a do satirista, em tamanho reduzido, escrevendo à máquina: "Pô, e ainda dizem que Deus é brasileiro". Constata-se o riso sarcástico e iconoclasta que funda o pacto de identidade entre o leitor e o escritor na aversão comum ao objeto satirizado: "Não deu no Fantástico. A Nova República é a única identidade que sofre simultaneamente de arteriosclerose e dança de São Guido"¹⁸.

O desenho satírico em Millôr não serve apenas de apoio ou de complementação ao texto, mas exerce também a ambivalente função de significante e de significado. E a charge passa a ter uma intenção significativa mais complexa, a de representar, em seus traços despojados e deformantes, a essência do satírico milloriano. Vale como exemplo, a charge publicada em 20/03/85, pela deformação exagerada do bigode de Sarney, formando um todo, debaixo do qual o satirista aparece datilografando: "FOMOS BIGODEADO"¹⁹.

Entre os diversos processos de inversão temos a paródia de temas bíblicos que é recorrente em Millôr Fernandes. Há uma série de charges (Tancredo) que exemplifica tal método, sendo que na primeira delas Tancredo aparece travestido de Moisés sobre as "Alterosas (Monte dos Sinais)" com a primeira proibição, em todo o

território nacional, e em todos os meios de comunicação, do uso da frase proverbial: 'Até aí morreu Neves'."20 Encontramos, em diapa-são com o travestimento, o jogo de palavras entre o título "TanCRE-DO" e a última palavra "Neves". Idêntico procedimento ocorre com o acréscimo da consoante final "s" ao nome "sinaí", motivando outra carga semântica (sinais) relacionada com a proibição e, ao mesmo tempo, numa série invertida que nos remete ao espaço bíblico do monte sagrado.

Pela sua referencialidade, os textos satíricos em geral, e em particular os que compõem os três volumes do Diário da Nova República, ensejam dois tipos de leitura. A primeira implica um deslocamento do leitor ao passado para se tornar cúmplice daqueles que fizeram a leitura na própria época do acontecimento. A segunda, o deslocamento do texto ao momento presente, permitindo-lhe uma nova leitura filtrada pelo contexto atual.

Assim, a conexão entre o risível (o riso) e a temporalidade apresenta duplo aspecto: de um lado, o tempo exerce sobre as formas do risível um efeito corrosivo que pode acarretar a sua ilegibilidade, se não forem adotados os procedimentos de leitura acima descritos; em contrapartida, o passar do tempo pode propiciar uma outra leitura de dimensão irônica. Sobre a ilegibilidade impressa pelo tempo, vamos citar, à guisa de exemplificação, o "Manifesto Satírico" do dia 12/02/85, no qual o satirista localiza o único lugar de Brasília a ser administrado com absoluta competência, a estrebaria, numa alusão risível às preferências equinas do último presidente do regime ditatorial militar. Os leitores da época identificaram com facilidade a alusão satírica, mas paira dúvida sobre

a compreensão do mesmo pelas novas gerações. Alinhado nesta possibilidade do envelhecimento rápido do satírico, temos publicada, em 03/02/85, uma charge alusiva ao comportamento do referido ex-presidente, que em uma das últimas entrevistas, antes de deixar o governo, despediu-se do povo brasileiro com um gesto chulo. A charge supracitada retrata o gesto numa composição caricatural, em que o corpo taurino do presidente é mostrado em linhas grosseiras e sem cabeça, destacando-se, em primeiro plano, o gesto de triste memória. Abaixo da caricatura, lê-se a seguinte composição epigramática, que tanto prazer deu ao leitor brasileiro: "Não General, o povo jamais o esquecerá. O senhor sempre será lembrado como o homem que, no momento inoportuno, no tom inadequado, no local impróprio, com roupas inconvenientes, disse coisas inqualificáveis"²¹. Aqui o riso brota das duas seqüências de classes de palavras, de um lado a série de substantivos (momento, tom, local, roupas) e, de outro, a série de adjetivos iniciados com o prefixo in (inoportuno, inadequado, impróprio, inconvenientes, inqualificáveis). As séries se juntam numa seqüência iterativa através do prefixo "in" que, além do reforço, serve para compor o retrato às avessas do político que surgiu de forma não adequada (não foi eleito), agiu de forma não conveniente a um ser humano, muito menos ao Presidente da República.

Os mesmos processos para obtenção do riso encontramos no livro *Que País é Este?*, coletânea de sátiras, cuja capa, de autoria do escritor, identifica bem o satirista e o satirizado, o primeiro num desenho autocaricatural como professor e o segundo num mapa do Brasil com os Estados caoticamente dispostos. O conteúdo é uma sé-

rie de dissertações, de alto teor satírico, que gravitam em torno do homem e das suas circunstâncias de cidadão.

Novamente encontramos aqui o procedimento parodístico para obtenção do riso. É a adoção de formas dissertativas, cujo conteúdo é sempre invertido. A entrevista que surpreende pelo inusitado do seu conteúdo; o novo código civil publicado antes de ser sancionado; a epistolografia do presente para o passado; o decálogo para a concórdia nacional, definitiva e universal, que estabelece princípios que são ironicamente negativos: "Todos serão profundamente hipócritas"²². No primeiro texto, à guisa de prefácio editorial, repetindo o velho lugar-comum de salvaguardar as responsabilidades, Millôr afirma sob a máscara dos patrocinadores, que os textos são absolutamente verdadeiros e dignos de total confiança, apesar de uma série enorme de procedimentos inadequados como: notícias fabricadas, comentários indevidos, disparates e falsificações, etc., etc., todos com o objetivo nitidamente difamatórios.

Na página seguinte, outro lugar-comum é apresentado de forma risível. Trata-se da advertência, famosa advertência, dos filmes norte-americanos sobre a mera coincidência de semelhanças com pessoas vivas ou mortas. Millôr conclui dizendo "que tudo, é evidente, se passa em outra época e num país imaginário."

Uma variante do monólogo satírico, aparentemente criada por Horácio, é a carta, conforme acentua Gilbert Highet. No texto "Cartas ao Passado - de S.D., 1977, para P.A.C., 1500", Millôr utiliza um recurso comum aos satiristas, que é a inversão do fluxo temporal, indo do presente para o passado, para "camuflar" o satirizado. Sabemos que a sigla S.D. refere-se a Sérgio Dourado, a quem

Millôr responsabiliza pela destruição da cidade do Rio de Janeiro. A carta se constitui num primor de tiradas satíricas e se encerra com um PS, risível pelo jogo paródico que permite dupla leitura: a do passado, pela referência histórica do descobrimento, e a do presente, pela destruição causada pelo missivista.

Além desses procedimentos paródicos, risíveis no estranhamento causado pelo contraste entre a forma séria e o conteúdo não-sério, exemplificamos, a seguir, o risível na paródia verbal e no epigrama satírico.

No monólogo satírico "O Carioca é Antes de Tudo", deparamos com a inversão da clássica expressão de Euclides da Cunha, em "Os Sertões" ("O sertanejo é antes de tudo um forte"), já no próprio título. O uso parodístico desta expressão se repete mais adiante, quando Millôr afirma que "o carioca é acima de tudo um lúdico". Vale ressaltar que aqui o recurso parodístico atenua sobremaneira a força do ataque satírico, mesclando-o com o humor. De igual natureza, temos a utilização de paródia verbal sobre o conhecido verso de Vinícius de Moraes, - "As feias que me perdoem mas beleza é fundamental" -, parodiado em: "Os paulistanos que me perdoem mas ser carioca é essencial".

Para o recurso do epigrama satírico serve de exemplo o dístico ao pé da página: "Se o país continuar desse jeito vão acabar tendo que apelar para a competência"²³. Ou este outro: "Há muitas formas de ser útil ao país. Uma delas é se locupletar discretamente"²⁴. Ainda sobre o mesmo tema: "Responda depressa: Se as punições do coração fossem também aplicadas no Brasil, quantos manetas teríamos nas altas esferas?"²⁵. Em um exemplo que ilustra a dupla

leitura em função da passagem do tempo, aludida acima, temos a nota epigramática: "No Brasil jamais haverá um Watergate. Para controlar os telefones é preciso, antes de tudo, fazer com que eles funcionem"²⁶. O riso aqui, nascia, na época, do reconhecimento ao ataque direto à deficiência do nosso sistema de telefonia que nos permitiria ter uma situação semelhante à ocorrida nos Estados Unidos. Contudo, o tempo imprimiu ao texto outra dimensão risível. A melhoria do nosso sistema telefônico permitiu o grampeamento do telefone particular do Vice-Presidente. E até podemos prescindir da eficiência do sistema telefônico, para ter o nosso "Collorgate", dolorosamente risível.

Desta maneira, o riso que brota de um texto satírico, na convergência da intencionalidade com o reconhecimento da leitura, rompe o distanciamento entre os agentes do riso (escritor/leitor) e o satirizado. A tática de persuasão que o texto satírico possui é reforçada pela forte referencialidade do mesmo, pois ele é constituído em função de uma realidade do mundo exterior, cujos vícios denuncia e deseja destruir.

O Satírico e Suas Mesclas

Entre as variadas manifestações do satírico temos as fábulas, que não são procedimentos exclusivos do satírico; elas podem ocorrer também no multifacetado universo do "humor". Assim, ao de-

linearmos os esquemas do risível em Millôr Fernandes nos deparamos com as suas fábulas nos livros *Fábulas Fabulosas*, *Novas Fábulas Fabulosas* e *Eros Uma Vez*, publicados respectivamente em 1973, 1978 e 1987, e que na realidade são recolhidas da subsecção "Fábulas Fabulosas", iniciado em 1960, em *O Pif-Paf/O Cruzeiro*.²⁷

As fábulas de Millôr, apesar de próximas das narrativas de Esopo, Fedro e La Fontaine, para citar os mais conhecidos fabulistas, delas se distanciam pelo tratamento especial que o escritor imprime às suas "fábulas, fabulosas". Millôr processa uma verdadeira metamorfose estrutural, quer pela modernização do conteúdo, atualizando os temas ou mesclando-os com a temática das narrativas populares, quer pela inversão do processo narrativo, particularizando-o, ao destacar o dístico moral do corpo narrativo e ao subverter a mensagem moralizante.

Assim, o que singulariza a fábula milloriana é o aproveitamento paradoxal da tradição. As ações de acrescentar, escolher, ocultar, deformar e transformar são inerentes à criação artística, porém, Millôr imprime às suas fábulas um caráter "particular", capaz de conferir-lhes uma posição ambivalente, pois elas não copiam os padrões canônicos das fábulas, mas criam uma realidade nova. É uma leitura que se processa sobre outra leitura, não copiando e nem a substituindo integralmente, mas criando e recriando, a partir dos modelos econômicos da fábula, uma outra realidade, mantendo, porém, as linhas gerais de sua estratégia satírica. A compreensão desta singularidade é essencial para atentarmos para a poética do riso e do risível na produção das fábulas de Millôr.

Sobre a raiz desse itinerário de recriação, no aprofundamento e na inversão irônica, o próprio Millôr nos dá "testemunho": "Os problemas devem ser aprofundados e levados sempre um passo adiante do ponto em que o deixou a geração anterior. Na fábula da Raposa e das Uvas você não deve aceitar o final de Esopo, admitindo a frustração da raposa. é fundamental verificar se as uvas realmente estavam verdes"²⁸. Este "diálogo" satírico é, na realidade, um monólogo satírico com um interlocutor imaginário, e que o escritor esclarece ser uma conversa com sua filha Paola Fernandes, em 1972.

A fábula, de gênese longínqua, parece ter nascido de uma natural necessidade humana de se exprimir com a ajuda de uma forma simbólica. é uma narrativa breve, e de certa forma alegórica, que fala de maneira oblíqua ou no silêncio²⁹.

A concepção clássica do gênero, quer ligado à tradição retórica grega ou à pedagógica latina, privilegia não a narrativa em si, mas os valores éticos que elas indiciam³⁰.

As fábulas antigas, das quais conhecemos as de Esopo e as de Fedro, apresentam de maneira persistente algumas particularidades narrativas. Primeiro, a humanização dos animais, a animação de objetos e a presença de personagens mitológicos. Segundo, a narração poética de fatos cotidianos radicados em algo que é transgredido. Depois, a bipolaridade estrutural composta de um elemento poético - a criação fabulística - e, de um elemento didático - a lição de moralidade.

Na Idade Média é difícil separar a fábula, tanto do "fablian" - risíveis aventuras humanas -, quanto da epopéia satírica de animais.

A fábula ancora sua narração numa prova, um enfrentamento entre pares zoomórficos díspares, ao passo que o "fablian" o faz numa aventura humana. Mas ambos são alegorias capazes de nos fazer conhecer melhor a condição do homem e entender a organização de sua sociedade. O primeiro investe na função retórica ou pedagógica; a segunda faz do riso a arma contra o ridículo do homem.

Em Millôr, o material narrativo oriundo do "fablian", mesmo camuflado sob o título de fábula, faz apelo à narrativa risível, num processo que resgata e renova as técnicas do gênero, mas dele conservando o objetivo de denúncia na sua caça ao homem e a sua sociedade: "Pois fora do ser humano não há salvação. Fora do ser humano a vida não tem enredo. Eu não resisto a um ser humano"³¹. Legítimo representante dessa tradição narrativa, das fábulas e dos "fabliaux", Millôr constrói suas fábulas misturando os fios desses dois gêneros. Conserva, do primeiro, em linhas gerais, a estrutura narrativa e, do segundo, a atmosfera do risível. Na utilização das fábulas, ou dos "fabliaux", Millôr nos dá testemunho, primeiro, da possibilidade de retomada na modernidade de espécies narrativas clássicas. E, segundo, ao subverter a técnica de narrativa tradicional e ao inscrever nela uma paradoxal inversão, acaba por dessacralizar a narrativa.

Os títulos das "fábulas millorianas" funcionam como uma promessa e uma orientação ao leitor, fazendo-o identificar a intertextualidade com as fábulas clássicas e os paradigmas narrativos do gênero.

Há a persistência de títulos indicativos dos pares zoomórficos que são comuns nas fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine como

"O lobo e o cordeiro", "A raposa e o bode", (Fábulas Fabulosas)³², "O lobo e o arminho", "O macaco e o corvo", "O leão e o rato" (Novas Fábulas Fabulosas)³³, "A rã e o boi", (Eros uma vez)³⁴. Outras apelam para a formação de novos pares de animais como: "O gato e a barata", "A barata e o rato" (Fábulas Fabulosas)³⁵, "O equino e o suíno", (Novas Fábulas Fabulosas)³⁶. Aparecem ainda os pares mistos, animais e homens do tipo "O jeca e o burro", "O cavalo e o cavaleiro", "Jonas e o peixe grande"; ou animais e vegetais "O caracol e a pitanga", "A raposa e as uvas"; ou mesmo de vegetais como: "O jatobá e os juncos" (Eros uma vez)³⁷. Contudo, a frequência de pares humanos é a maior. Apenas a título de exemplificação citaremos alguns deles: "O homem feio e o homem mais feio", "O Ulema e o chofer", "O califa e o office-boy", "O estudante grande e o professor pequenino", "O rei e o escravo", "O aldeão e o demônio" (Fábulas Fabulosas)³⁸, "O herói e o anti-herói", "Sorab e Rustam", "Narciso e Eco" (Eros uma vez)³⁹, "O grande sábio e o imenso tolo", "A bela e a besta" (Novas Fábulas Fabulosas)⁴⁰. Cabe assinalar a existência de pares animais protagonistas de fábulas, mas cujo título não indicia a sua existência. Vejamos como exemplo "No dia em que o fato falou"⁴¹, cujos protagonistas são uma dama gentil e senil e um gato siamês. Ou, "A galinha reivindicativa"⁴², história centrada no encontro de um galo velho e uma galinha nova. Mas os títulos também têm a função de fazer in, quer pelas alianças insólitas, algumas das quais já vimos acima, quer pelo pitoresco de sua sugestão como, "O escularápico, Patchutala", "O camelô acamelado", "O homem que inventava companhias", "Piorar para melhorar", "Ribamar tiro certo", "O fruto da Rainha Virgem", "Vênus, a deusa da amora".

Em algumas, o risível surge da transgressão do paradigma conhecido; noutras repousa o ridículo na agramaticalidade, mas todas são testemunhas da violência deformadora do risível.

Contudo, o tratamento parodístico da fábula clássica vai além do jogo risível que se inscreve no título, atuando também na organização do discurso narrativo. A narrativa de Millôr, seguindo o paradigma clássico, estabelece, em rápidas pinceladas, o ambiente e os personagens. "Estava o cordeirinho bebendo água, quando viu refletida no rio a sombra do lobo". Aqui a primeira e risível inversão, ao privilegiar a perspectiva do animal mais fraco, o cordeiro, ao contrário da fábula de Esopo que inicia com o lobo vendo o cordeiro bebendo água num rio e imagina um pretexto para devorá-lo. O texto de Millôr salta, abruptamente, para enfrentamento do carneiro com o lobo: "Vais pagar com a vida o teu miserável crime. Que crime? - perguntou o cordeirinho tentando ganhar tempo, pois já sabia que com lobo não adianta argumentar. "O crime de sujar a água que eu bebo"⁴³. Fugindo do paradigma da fábula, Millôr alonga este episódio, argumentando em torno da infração pequena praticada pelo cordeiro e das grandes punições estabelecidas pelo mais forte, o lobo. A seguir, a risível proposta do carneiro em "alemão kantiano": "Dou-lhe toda razão, mas faço-lhe uma proposta: se me deixar livre atrairei pra cá todo o rebanho"⁴⁴. Risível pela inversão do clássico papel de bom caráter que caracteriza o cordeiro.

Nesta fábula de Millôr, a clássica "prova" entre o animal grande, poderoso, e o frágil animal pequeno, surge influenciada pelas histórias de exemplo e de proveito, sob a espécie das três perguntas enigmáticas. Em Esopo, o enfrentamento não se resolve nos

argumentos defensivos do cordeiro, que apesar de ter reconhecida sua facilidade de defesa, ela não o salva de ser devorado. Em Fedro e La Fontaine, a ocorrência é idêntica, o lobo carrega o cordeiro e depois o come, sem nenhum outro procedimento, pois como afirma La Fontaine, no início de sua fábula sob o mesmo tema, "a razão do mais forte é sempre melhor".

A fábula milloriana inverte de uma forma risível a clássica, sobretudo para o leitor que não desconhece o paradigma. Primeiro, incluindo como última pergunta uma pseudo frase de Bernard Shaw que é de um primor satírico: "Vai haver eleições em 66"⁴⁵ Segundo, fazendo reverter a situação da vitória do mais forte para sua derrota, pois quando "ia se preparando para devorar o cordeiro" apareceu "o caçador e o esquartejou".

Além de tornar o seu discurso uma paródia do discurso dos fabulistas, Millôr joga com outras discordâncias. Talvez a inversão mais risível seja a da apresentação da "moralidade". Ao contrário da tradição que a faz surgir explicitada, no final em Esopo, ou variando o procedimento, ora no início, ora no final, em Fedro e La Fontaine, na fábula a moralidade separa-se da narrativa para surgir bem evidenciada sob a forma de dístico, denominado "moral".

Separada do corpo da narrativa, passa a ser um elemento paratextual que assenta sua autoridade no escritor e não no narrador. O procedimento torna-se mais risível pela total inversão do conselho contido no dístico. A sua "moral" não tem caráter proibitivo ou inibitório. Não há uma injunção no sentido de fazer ou não fazer alguma coisa. Busca dar sugestões sobre as alternativas de ação. Ao parodiar a paixão pedagógica das fábulas, e seu poder ma-

nipulador das mentes infantis, a fábula de Millôr alerta para a ação de se deixar guiar pelos outros sem ouvir a voz interior. Suas lições (há sempre uma lição) distanciam-se da moralidade tradicional à medida que não objetiva a perfeição humana, mas a consciência da sua imperfeição.

Para quem Millôr escreve as suas fábulas? Quem é o pactário idealizado pelo escritor? Aqui, mais uma vez, perguntas de difícil resposta.

A destinação não se esgota na dedicatória, mas esta é, sem dúvida, reveladora da identidade do leitor ideal, que é alguém ainda passível de sedução pela fábula: a sua palavra e o seu silêncio. Talvez o modelo do destinatário ideal fosse o próprio destinatador: "Hoje ninguém é mais criança do que eu, a infantilidade é uma longa conquista".

Em *Fábulas* (1963), a identidade do narratário é explícita: "Para o Ivan Fernandes, meu amigo". A curta dedicatória assinala a natureza maior da relação entre o escritor e seu leitor, a amizade. Na última das narrativas que compõem o livro, nos deparamos com a textualização de Ivan, numa paródia dos célebres contos de moralidade, que partem da proposta, execução ou solução de tarefa enigmática, feita pelo rei, pelo pai ou pelo mestre a três súditos leais, três filhos amados ou três discípulos dedicados.

A dedicatória tem aqui dupla função, reveladora e documental. Sob a forma de marca explícita, firma a relação entre o destinatador, que se faz presente ("meu amigo"), e o destinatário, seu companheiro de leitura. Mas a dedicatória pode ser ampliada por um texto de natureza documental. Em *Fábulas Fabulosas*, essa ocor-

rência se confirma num texto profundamente irônico. Primeiro, indicando a atualidade do gênero - "Muitas das fábulas aqui presentes já eram velhas no banquete de Baltazar e ainda serão novas quando o Brasil for uma democracia" - e apostando muito pouco num governo do povo e para o povo no Brasil. A seguir, satirizando a moralidade das fábulas na afirmativa: "Não pretender ensinar nada, senão...". O "senão" abre espaço para três tipos de ensinamento às avessas: a paz na terra independe de nossa vontade (invertendo o dístico cristão de "paz na terra aos homens de boa vontade"); a vitória na vida vem mais de nossos defeitos do que de nossas qualidades, contrariando a idéia de que o sucesso na vida depende de qualificação moral, e a inversão satírica de um conhecido provérbio popular sobre o poder da Fé de remover montanhas, que só ocorrerá no dia em que um industrial espirituoso chamar de Fé às suas escavadeiras.

A auto-ironia se faz presente na ambígua constatação de que a obra é "dispensável", como são dispensáveis "todos os outros". Sem dúvida, uma modéstia bastante relativa. Para que se tenha a medida dessa dimensão irônica e contraditória, pode-se retornar o texto em sua parte final: "Mas seja tudo pela vontade de Alá - que é Deus - e de Maomé que, felizmente, não é seu único profeta". Aqui, podemos ler o virtuosismo narrativo de Millôr, que encerra o texto de forma inusitada, mas altamente reveladora das relações estabelecidas no início entre destinador e destinatário, pai e filho, mestre e poeta.

Assim, vejamos a fala textual e o seu silêncio. A relação entre os sujeitos do texto (autor e leitor), aqui fortalecidos pelos laços de amizade, é explicitada: "meu amigo". Subjaz, todavia,

a relação filial, metaforizada entre "Alá - que é Deus -" e "Maomé que, felizmente, não é seu único profeta", e que deixa no silêncio eloquente a relação cristã entre o Pai, que é Deus, e seu único filho, mas não único profeta. Esse labiríntico jogo relacional reflete os ambivalentes laços que se estabelecem, seja no plano subjetivo, seja no ficcional, entre o fabulista e seu leitor simbólico. Os papéis - de Deus, Pai e Mestre - desempenhados pelo fabulista correspondem, para o leitor, aos de profeta, filho e discípulo. Vale lembrar que Cristo foi filho, profeta e discípulo e que empregou a parábola como forma de discurso persuasivo.

Na série das fábulas de Millôr, as dedicatórias apresentam-se variadas, quer na sua destinação, individual ou coletiva, quer no desvelamento do dedicador, ou, ainda, na manipulação da leitura textual. Em *Fábulas Fabulosas*, a dedicatória inscreve-se na primeira e na última das variantes apontadas. Já em *Novas Fábulas Fabulosas* (1978), ela é substituída por um precioso exercício de auto-ironia: a "Apresentação", que ilustra a segunda alternativa, ou seja, a revelação do autor. O texto biográfico inicia com a voz do narrador imparcial, tendo como ponto de partida a elogiosa referência a Millôr Fernandes - "um dos poucos escritores universais que possuímos" - feita pelo crítico Fausto Cunha. E fecha o perfil profissional, assinalando que "a tudo quanto faz, Millôr empresta o brilho de seu gênio criativo voltado insistentemente para o seu semelhante, a quem obriga a sorrir e a pensar e a recriar" (os grissos são nossos).

A segunda parte, "Autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio", esboça um perfil psicológico dialético: "não entendo

do que sei, (...) se fico, anseio pelo desconhecido. Se parto, róime a separação." E, ainda, sua profissão de fé: "Sou um crente, pois creio firmemente na descrença." Desvela, também, sua forte característica narcisista, que alguns autores insistem em ser a marca primordial ao humor, ao afirmar ter emprestado "um brilho novo ao humor nativo", e não crer em Deus, "mas sei que ele crê em mim." Na última parte, o seu sempre reafirmado autodidatismo: "o que não sei sempre ignorei sozinho. Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando qualquer dos meus trabalhos."

O último livro de fábulas, *Eros uma vez* (1987), foi organizado de forma diferente dos dois anteriores: sem a dedicatória que revela o destinatário, nem a que desvela o dedicador. Ausentes, como também estão ausentes as ilustrações paratextuais, incluídas nos dois primeiros livros. Vale um segundo registro de uma matéria que atravessa a nossa - a ilustração de capa. Enquanto os dois primeiros livros de fábulas apresentam capa e ilustração (paratextuais e textuais) do escritor, no último, tanto a capa como as ilustrações são de autoria de Nani. Aqui, Millôr assume a atitude socrática de recusar-se a "ensinar" os seus leitores antes da leitura, preferindo deixá-los encontrar, por si mesmos, as soluções no processo de ler. Contudo, ao contrário das lições socráticas, o fabulista inverte o desempenho e assume o autoritário papel de intérprete (moral) entre a realidade e a humanidade.

De tudo que observamos nos textos satíricos de Millôr Fernandes, em particular naqueles que foram objetos da nossa leitura (*Diário da Nova República*, *Que País é Este?* e os três livros das

fábulas), sublinhamos algumas particularidades com as quais encerramos esta unidade.

O poder de persuasão da sátira é mais acentuado que nos demais discursos da não-seriedade, exercido por um ser humano diretamente sobre outro, e buscando envolvê-lo numa relação antagônica contra um terceiro.

Ao se firmar como exercício de violência contra violência, o satírico de Millôr Fernandes não oferece soluções, mas induz para o caminho inverso do satirizado numa intencionalidade de fácil compreensão pelo leitor, sobretudo nas fábulas, nas quais a moral invertida revela o sentido satírico do texto.

O alvo principal de sua verve satírica é o homem cidadão, em especial o carioca, que vive o doloroso apoucamento do cotidiano. Alguns textos de *Que País é Este?* evidenciam esta situação.

Em geral, os teóricos da sátira alertam para o fato de que o ataque satírico será tanto mais eficaz quanto menor for o envolvimento pessoal do satirista, recomendando ao escritor uma postura impessoal e ética. Millôr, em momento algum da obra, desliza para o ataque pessoal ou escárnio de defeitos físicos (*lampoon*), restringindo sempre o seu ataque aos poderosos, incompetentes ou corruptos.

Uma última questão a ser colocada diz respeito à deliberação de evitarmos o terreno perigoso de apontar as influências literárias e as analogias com outros satiristas. Contudo, acentuamos as semelhanças temáticas, apesar da distância temporal, entre Millôr e Juvenal, à medida que ambos exploram os escândalos políticos e as mazelas da administração pública, tendo como ponto de partida

o cotidiano de uma cidade, seja Roma, seja Rio de Janeiro.

NOTAS DIVERSAS

¹O nome origina-se do latim "satura" ou "satirae" significando primeiramente "cheio" e que veio a significar, posteriormente "uma mistura cheia de diferentes coisas". Alguns estudiosos aventam a possibilidade de o termo estar ligado à origem etrusca e outros assinalam a sua possível ligação com o vocabulário alimentício. Cf. HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. New Jersey: Princeton University Press, s/d.

²Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966, p.72.

³BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p.92.

⁴HIGHET, Gilbert. Obra citada, p.3.

⁵Cf. JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p.211.

⁶Cf. POLLARD, Arthur. *Satire*. London: Methuen & Co ltd., 1977, p.74.

⁷Sobre o assunto remetemos o leitor ao ensaio "La Morale Est-Elle Vraiment Morte?" de Alasdair Mac Intyre in, *Critique* nº 463, Paris: Editions de Minuit, décembre, 1985.

⁸FERNANDES, Millôr. Trinta Anos de Mim Mesmo, p.233.

⁹O próprio autor, numa entrevista a Geneton Moraes Neto, no caderno "Idéias" do Jornal do Brasil, de 07/11/87, ressalta a importância do livro e reconhece que ataca não a pessoa física do político, mas o seu comportamento, sendo impiedoso: "Desde o princípio eu sabia que Sarney era um idiota. Infelizmente eu estava certo".

¹⁰PEDREIRA, Fernando. "Millôr no JB", prefácio in Diário da Nova República. Porto Alebre: L&PM Editores Ltda., inverno de 1985, vol.1.

¹¹HODGART, Matthew. La Sátira. Lo tradujo al español Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama. S.A., 1969, p.150.

¹²Estamos aqui novamente ampliando o sentido de um termo para rotular o "estilo" milloriano de misturar prosa e verso. Trata-se de uma denominação quase equivalente à carnavalização, ou seja, mistura de "gêneros, espécies e formas literárias diversas", envolvidos com o projeto ideológico da sátira.

¹³FERNANDES, Millôr. Diário da Nova República, vol.II, p.38.

¹⁴idem, ibidem, p.82.

¹⁵idem, ibidem, p.71.

16 Idem, ibidem, vol. III, p. 72.

17 Sátira e ironia são frequentemente confundidas, até porque a última é a arma privilegiada da primeira. Segundo Northrop Frye, a sátira e a ironia organizam o *mythos* do inverno, "e a sátira é a ironia militante". Cf. Obra citada, p. 219.

18 FERNANDES, Millôr. Diário da Nova República, vol. 3, p. 7.

19 Idem, ibidem, vol. 1, p. 46.

20 Idem, ibidem, p. 25.

21 Idem, ibidem, p. 3.

22 Idem, Que País é Este? p. 30.

23 idem, ibidem, p. 62.

24 Idem, ibidem, p. 97.

25 Idem, ibidem, p. 118.

26 Idem, ibidem, p. 27.

27 Idem, Trinta Anos de Mim Mesmo, p. 94.

28 Idem, Livro Vermelho dos Pensamentos de Millôr, p.16.

29 Alguns autores buscam distinguir as suas variantes narrativas, considerando a fábula como história de animais, o apólogo, de seres inanimados e a parábola, de homens. Simples preciosismo ou uma preocupação didática? O recurso pode ser válido apenas no sentido operacional, pois todos os fabulistas clássicos misturam, sob o rótulo de fábula, os apólogos, as parábolas e as fábulas, propriamente ditas. Até porque a sua origem etimológica confunde e funde, "falar" e "história".

30 Aristóteles (Retórica) marginaliza o fabulista, negando-lhe a condição de poeta e, em contrapartida, Platão (República) o recomenda. Apesar de Fedro garantir à fábula o padrão poético e o ritmo satírico tão a gosto dos romanos, o gênero, considerado menor, não logrou boa aceitação na literatura latina. Cf. CCHAM-BRY, Émile. "Notice sur Ésope et les fables esopiques", in *Esoppe-Fables*. Paris: "Les Belles Lettres", p.196.

31 Idem, Todo homem é minha caça.

32 Idem, Fábulas Fabulosas, p.20 e 78.

33 Idem, Novas Fábulas Fabulosas, p.23 e 65.

34 Idem, Eros uma vez, p.36.

35 Idem, Fábulas Fabulosas, p.15 e 81.

36 Idem, Novas Fábulas Fabulosas, p.35.

37 Idem, Eros uma vez, p.65.

38 Idem, Fábulas Fabulosas, p.17, 45, 634, 75, 123 e 126.

39 Idem, Eros uma vez, p.25, 85 e 104.

40 Idem, Novas Fábulas Fabulosas, p.47 e 60.

41 Idem, Fábulas Fabulosas, p.9.

42 Idem, ibidem, p.22.

43 Idem, Fábulas Fabulosas, p.20.

44 Idem, ibidem, p.20.

45 Idem, ibidem, p.21.

O RISO E O HUMOR
EM MILLOR FERNANDES

"Assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (aquela dimensão da carnalidade humana que no entanto faz a grandeza de Boccaccio e Rabelais) e põe em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que os constituem."

Italo Calvino

Colocações Iniciais

O "humor" não tem a fortuna crítica de suas raízes históricas na proporção da fortuna do cômico ou do satírico. Em contrapartida, na própria modernidade, a preocupação com o tema do "humor" ganhou forte impulso nas consciências críticas, como bem demonstram os múltiplos estudos que lhes são atualmente dedicados.

Assim, no mundo do pensamento atual, vai se concretizando a tendência para ampliar o seu conceito e, igualmente, para conferir-lhe uma posição de privilégio no campo do conhecimento humano. Essa disseminação em áreas diversas tende a imprimir no humor uma largueza de conceitos tão vasta, que se torna muito difícil traçar o seu perfil, pois as pesquisas atuais tendem a privilegiar setores do conhecimento humano, tornando setoriais as suas conceituações.

Apesar de diversos autores estabelecerem diferenças fundamentais entre o "humor" e a ironia, se pensarmos na ironia, em sua dimensão socrática, sentiremos a tendência de estabelecer pontos de analogia entre ela e o "humor". O que consideramos essencial é fazermos uma aproximação entre ambos através da postura mental que lhes dá origem.

A consulta bibliográfica sobre o tema não é alentadora. A acentuada discordância entre os teóricos confunde os estudiosos do assunto. A primeira dificuldade diante da qual se depara o pesquisador é fazer a distinção entre o humor e o cômico. Freud, no seu "Chiste" considera o humor uma forma do cômico. Pirandello, nos "Ensaaios"¹, nega ao humor a capacidade de designar todas as expressões do cômico, colocando-o como uma categoria independente. Para Celestino de La Vega, o humor situa-se no limite do risível, sendo o elemento de equilíbrio entre o cômico e o trágico.

Estas poucas referências já deixam entrever a impossibilidade de um acordo entre os teóricos, o que faz pertencer ao patrimônio do consenso assinalar a extrema ambigüidade do vocábulo "humor" e a dificuldade de conceituá-lo.

Uma coisa, contudo, parece evidente: da Antigüidade grega à modernidade, o humor tem sofrido, em sua essência, um processo de transformação progressiva. Ele vai, cada vez mais, passando do abstrato ao concreto e absorvendo elementos do cômico e do satírico.

Estas considerações evidenciam a nossa preocupação em estabelecer uma certa analogia com as unidades precedentes. Contudo, por ser muito discutível a possibilidade de traçar a sua gênese histórica e, diante da amplitude com que o tema está sendo estudado na modernidade, temos que assumir um caminho próprio, solitário e, sobretudo, perigoso. Portanto, vamos passar diretamente às características do humor em Millôr Fernandes.

No decurso da nossa pesquisa, e na elaboração do quadro teórico, assumimos, com relação ao universo do risível, que há três modos - o cômico, o satírico e o humor - e que entre eles existem,

além dos laços comuns, traços de identidade. Mas o importante, reafirmamos, não é estabelecer a total independência de cada um deles, mas particularizá-los em função de uma visão de mundo peculiar a cada um e de uma maneira especial de relacionar-se com o risível.

A primeira característica que evidenciamos no humor milloriano é a visão pessimista da condição humana e da sociedade brasileira. São textos que deixam entrever a relação agônica do escritor com a realidade que o circunscreve: o mundo ridículo, povoado de seres inferiores e preocupados com seu mesquinho cotidiano. Mas nos textos de *Reflexões Sem Dor*, nos *Hai-kais*, na grande maioria dos poemas de *Papáverum Millôr*, ou ainda nos aforismos do *Livro Vermelho* percebe-se a presença de elementos atenuadores da distância crítica, que a grande maioria dos autores afirma ser a empatia. Ao mesmo tempo, é essa empatia que faz com que o humor se distancie do risível e se aproxime do sério. Mesmo mostrando o ridículo da natureza humana, o humor o faz com um certo sentimento de simpatia, incluindo-se nesse universo. Daí a frequência da auto-ironia que se insere nos textos de humor millorianos. Esse sentimento, todavia, não chega a comprometer o ceticismo que caracteriza o autor.

O humor não acusa o mundo, e não milita junto ao leitor, conforme faz o satírico. Nele desaparece, quase por completo, o ímpeto de corrigir, de modificar o mundo, por não acreditar ser possível corrigi-lo.

O humor liga-se ao detalhe, ao recorte sem compromisso com o todo. Enfoca, produz luz, ilumina um aspecto, um ponto e nele incide a sua crítica. Daí sua preferência pelas formas condensadas: o aforismo e o provérbio.

O riso do humor é um riso que se faz mais reflexivo, que vê no outro um alter-ego. Esta nova dimensão do riso é consequência da posição privilegiada que a modernidade conferiu ao humor. Instaura-se um riso mais sutil, no reconhecimento das limitações do "eu" e do "outro". Ao debruçar-se sobre a fragilidade humana, o faz olhando ao seu redor a partir de si mesmo. Daí ser a auto-ironia uma constante nos textos de humor.

O Aforismo em Reflexões Sem Dor

Reflexões Sem Dor se constitui numa coletânea de pensamentos de Millôr publicados pela revista *Veja*, de 1968 até aproximadamente 1977.

Em toda a obra de Millôr, qualquer que seja a vertente do não-sério, perpassa uma atitude de caçador do ridículo humano. Dentro desta postura, a sua produção de humor se realiza melhor nas formas menores: os aforismos de *Reflexões Sem Dor*; os hai-kais do livro homônimo; e os poemas com final epigramático de *Papáverum Millôr*. Se o cômico ajuda a ver o homem através do seu ridículo, e o satírico, a lutar contra todas as formas de opressão, cabe ao "humor" dar uma outra dimensão à vida do homem, ensinando-o a viver.

É o cotidiano que se faz matéria-prima dessas *Reflexões Sem Dor*, circunscrevendo-se às relações entre o indivíduo e a so-

cidade nos acontecimentos do dia-a-dia. Assim, os outros, a quem são dirigidas as reflexões, estão inscritos nessa sociedade, envolvidos tanto quanto o "eu" do humorista no acontecer da vida humana. É na pequena dimensão do cotidiano vivido, em oposição ao canônico, que se desenha a visão do "humor" em Millôr Fernandes.

Todos os processos e os estilos de composição utilizados no humor são análogos àqueles do cômico e do satírico. Porém, no humor essas técnicas se particularizam no dizer uma coisa querendo dizer outra que não é obrigatoriamente contraditória. E, ainda, no reduzir a força da condução textual; no refrear o ímpeto agressivo; no diminuir o distanciamento entre escritor/leitor e texto. Além disso, - o "humor" busca imprimir ao riso uma dimensão ôntica de libertar o homem de seus ressentimentos, fazendo-o ir ao encontro de si mesmo à medida que o faz conscientizar-se de suas limitações.

Dentro da nossa proposta de leitura da composição poética e retórica de textos millorianos, vamos inicialmente isolar os elementos da abertura e encerramento do livro. Assim, o prólogo e o epílogo jogam com elementos textuais que revelam o eu e o outro. No prólogo temos um aforismo que é o aproveitamento de um velho topos sobre a passagem rápida da vida, uma variante da primeira parte do aforismo de Hipócrates: "a vida é breve, a arte é longa, a ocasião fugitiva, a experiência enganosa e o juízo difícil". A originalidade de Millôr está em inverter ironicamente a postura tradicional e séria do aforismo para emprestar-lhe uma virada irônica: "Vou já passando do meio da vida e de repente descubro, assustado, que ainda estou em Pirapora"².

Quanto ao epílogo, temos um aforismo bastante cético em relação à "nobreza" do ser humano: "A única nobreza do ser humano é ser esplêndido em cinzas, faustoso nos túmulos, solenizando a morte com incrível esplendor, transformando em cerimônia e pompa a estupidéz de sua natureza"³.

O que predomina em *Reflexões Sem Dor* é o aforismo, que imprime ao livro uma uniformidade de gênero raro nos demais. O aforismo, desde a antigüidade clássica até os nossos dias, esteve sempre a serviço tanto da literatura cética e pessimista quanto da satírica. Caracteriza-se pela sua expressividade de dizer muito com muito pouco, pela leveza no tratamento da matéria grave, de inversão da ordem natural, e por manifestar uma forma aguda de pessimismo.

As *Reflexões* apresentam um pensamento e uma advertência às avessas, mas são feitas de forma fragmentária, seguindo a tendência de Millôr de inverter o tema.

Os "aforismos" millorianos podem ser agrupados em quatro unidades temáticas.

O primeiro grupo eixa-se na tematização do autor, seus dados biográficos e experiências de vida: "Sozinho, órfão no mundo estudando à noite, jovem trabalhando e estudando à noite, já homem e lendo e aprendendo - entre o trabalho compulsivo e a diversão irresistível -, um dia, já na maturidade, tive, afinal, a sensação de que sabia alguma coisa, de que era, com razoável complacência, um homem culto. Mas aí!, a cultura já tinha saído de moda"⁴. Observa-se aqui, a inserção no desenlace de uma piada que inverte a estrutura para introduzir o estranhamento.

Ainda no mesmo grupo, exemplificamos um outro aforismo em cujo desenlace temos a mesma técnica de estranhamento: "Cada dia há mais gente assistindo televisão para escapar à realidade. E eu, que desejo apenas escapar da televisão?"⁵

O segundo grupo se organiza em torno das conceituações, em que o aforismo se aproxima das máximas e das sentenças:

"Um filósofo muitas vezes é obscuro. Mas não basta ser obscuro para ser um filósofo" (p.14)

"Pensar - eis um verbo reflexivo" (p.5).

"O Vício se diverte, a Virtude se chateia; a Prudência paga" (p.15).

O terceiro grupo é constituído por provérbios, frases feitas, chichês, topos e máximas, a quem o autor empresta, aqui e ali, tratamento parodístico:

"Os olhos acreditam no que vêem. Os ouvidos acreditam no que as outras pessoas vêem" (p.60).

"Muitos serão os chamados e poucos os atendidos. Isso é da Bíblia ou da Telefônica?" (p.60).

E no quarto grupo, encontramos aforismos sobre temas gerais, entre eles o tema da mulher: "Toda vez que as mulheres estão quase nos convencendo de que são intelectualmente iguais aos homens, vêm os desgraçados dos costureiros internacionais e impõem a elas mais uma dessas ridículas modas que estragam tudo"⁶.

Os aforismos se inscrevem, assim como os epigramas e os provérbios populares, na tradição da oralidade literária. Daí o constante aproveitamento que Millôr faz deles.

A Verdadeira História: Uma Paródia

Ao falarmos de obra de arte no capítulo das "Primeiras Palavras", salientamos o seu aspecto de produção, de fazer artístico, e da relação que se estabelece entre a escritura, o texto e a sua leitura.

Na adição da paródia, escrita sobre outra escrita, o escritor inscreve um texto em outro texto, estabelecendo um diálogo entre as visões de mundo que eles expressam. E esse diálogo pode estabelecer relações que tanto podem ser de "canto paralelo" ou de "canto de protesto".

Em Millôr Fernandes, a paródia quase sempre se inscreve na segunda hipótese, ou seja, de marcar uma inversão irônica e estabelecer uma relação de estranhamento com o texto parodiado. A tônica desse proceder é a adoção da inversão irônica entre a forma de expressão e a matéria de seu conteúdo. Também iterativo é o aproveitamento paródico do discurso bíblico, em especial da gênese. A Bíblia é uma obra muito heterogênea em sua escritura, pois há uma diferença acentuada de estilo entre os diversos livros, como a "Gênese", o "Livro de Jó" e o "Apocalipse". Dentre esses, o discurso da "Gênese" é o mais parodiado por Millôr, talvez por deixar transparecer um estilo autoritário, o que provoca a reação contestatória do escritor. Contudo, não ousamos levantar hipótese com relação a este procedimento, que, em Millôr, assume a forma irônica de "ruptura com o passado".⁷

A leitura que vamos fazer de elementos paratextuais pode contribuir para desvelarmos os mecanismos poéticos da sua composição e a intencionalidade da sua escritura. Na capa de rosto, ilustrada por um desenho composto pelas montanhas da baía da Guanabara e pelos pássaros coloridos que a sobrevoam, podemos intuir que o local do paraíso seja o próprio Rio de Janeiro. A dedicatória, que arrola diversas personalidades, estrangeiras e nacionais, a quem Millôr chama de "meus companheiros de ofício", estabelece uma relação de linhagem entre os humoristas estrangeiros e os brasileiros, com denominadores comuns, como o satírico para relacionar Gregório de Matos a Aristóteles, a literatura infantil para Lewis Carrol e Monteiro Lobato, o humor para Cervantes a Machado de Assis, a criação de personagens infantis para Wilhelm Busch a Ziraldo, o humor satírico para GBS (George Bernard Shaw) a VG (Vão Gogo), entre outros.

O Prefácio é a história da Verdadeira História, em que Millôr registra a gênese deste trabalho, "escrito aos poucos, ao acaso, frases soltas, conceitos ocasionais". Foi apresentado pela primeira vez na década de 50, num programa de televisão em Belo Horizonte, e publicado, como encarte especial, na revista O Cruzeiro, em maio de 1963, ocasião em que o escritor viajava pela Europa, onde teve notícia do editorial que "revelava" o não conhecimento da publicação. Assim, a publicação do encarte valeu-lhe a demissão da revista na qual trabalhara 25 anos. Este episódio marcou profundamente o escritor, a ponto de o texto ser reaproveitado em várias outras obras. Por exemplo, em Trinta Anos de Mim Mesmo, ele reproduz o quadro final do encarte, em que aparece caricaturado, acusando

do Deus de incompetência por fazer o mundo, com "pressa levaria" 7 dias, quando tinha toda a eternidade para fazê-lo.

Ao falarmos de caricatura, faz-se conveniente fazermos a separação entre as duas espécies de desenho caricatural empregadas por Millôr. De um lado, temos o retrato em charge, manifestação gráfica do espírito satírico milloriano em sua função de exagero, de distorção e de deformação. Millôr apenas usa esse recurso para atacar os poderosos e/ou incompetentes, como faz no *Diário da Nova República* e em *Que País é Este?*. De outro lado, temos o desenho caricatural, igualmente deformado, representando o comportamento humano e as situações do mundo referencial, presentes em *Conpozissõis Infâtis*.

Devemos confessar que as diferenças entre os dois tipos são bastante sutis, difíceis de serem demarcadas com exatidão e lógica, ficando dependente da subjetividade própria a toda leitura. Todavia, ousamos dizer que, ao termos esses textos, não vimos o componente de degradação que caracteriza o *Diário da Nova República*. Na *Verdadeira História* nos deparamos com desenhos, deformantes, é claro, mas cuja deformação aproxima-se mais da visão lúdica do cômico, sem a preocupação do ataque agressivo que caracteriza o satírico.

A paródia milloriana *A Verdadeira História do Paraíso* manifesta com clareza a interação entre universos de valores diferentes e antagônicos. Aqui, o diálogo polifônico se faz no aproveitamento paródico de uma história séria contada de forma cômico-satírica, estabelecendo um liame invertido entre duas culturas diversas, a sagrada e a profana, e entre dois discursos, sério o primei-

ro e risível o segundo.

Em Millôr, a paródia configura um comportamento, um texto num contexto contraditório. Esse contraste produz o estranhamento irônico que motiva o riso. E este riso não se compromete nem com a censura e nem com a destruição; seu compromisso maior é trocar do homem e do mundo.

O Diálogo Irônico no "Livro Vermelho"

Em o Livro Vermelho dos Pensamentos de Millôr, deparamo-nos com o risível que oscila do "humor" ao satírico. O livro está organizado a partir de uma gama muito grande de "falas monológicas" que se travestem de um "pseudo-diálogo" com um ouvinte, que tanto pode ser um aliado quanto um oponente. Aqui, o "eu" fala em seu próprio nome, sob a máscara de um "diálogo", de uma "conversa", dirigindo-se diretamente a um narratário, identificado ou não, mas que às vezes se configura num aliado, e, noutras vezes, a aliança é pura ironia. Estas conversas são plenas de sabedoria às avessas, nas quais se encontram textualizados o "eu" do humorista e o "outro" (o leitor) cúmplice, ambos rindo de si mesmos e dos "outros".

O leitor/ouvinte torna-se aliado em sua tarefa de "rir com o outro dos outros", pois aqui o riso não se esgota no texto como ocorre no cômico, mas conduz a uma reação reflexiva. No Livro Vermelho, o risível se atenua na abstração filosófica, só rompida

em alguns textos, nos quais se percebe a intencionalidade satírica.

Como em outros textos millorianos, aqui a ironia trabalha na estratégia discursiva de inverter o conteúdo textual, estabelecendo uma relação de dissonância entre a estrutura, de forma e tema sérios, tratados ironicamente. O livro se propõe a ser uma revisão do pensamento estratificado sobre o qual a ironia milloriana irá abrir perspectivas para novas reflexões. À maneira dos *Ensaio*s, de Montaigne, os textos se organizam a partir de vinte e três eixos temáticos, cujos títulos são da mais alta seriedade, relacionando-se, por exemplo, com a religião, a educação e a liberdade. Estes temas se manifestam através de variações do "pseudo-diálogo", processando-se de duas maneiras. Na primeira, o ouvinte está identificado, e o diálogo se reveste de manifestações que lhe são tradicionais, como a conversa (a maior incidência), o encontro, a discussão, a rodada de pôquer e o papo furado. Na segunda, o diálogo é de cunho didático, não existindo o ouvinte identificado, e expressando-se por palestras, lições, explicações, mesas-redondas. Mas em ambos os casos, as reflexões apresentavam aspectos de aforismo, a que a ironia retórica de Millôr empresta um sentido contrário daquele explicitado. Exemplificando a primeira teoria do diálogo, com ouvinte identificado, temos: "Não conheço ninguém, como eu, que tenha tanta noção de ser um homem medíocre. O que, desde logo, me torna um homem extraordinário"⁸. Este é também um exemplo que ilustra a auto-ironia e o salto irônico que inverte o conteúdo da reflexão. Sobre a maneira sem o ouvinte identificado, apresentamos o aforismo também extremamente irônico: "Os paradoxos entre a técnica e a realidade se acentuam, continuamos novos nas fotos antigas e

velhos nas fotos novas"⁹.

Além do título, a capa, de autoria de seu amigo e igualmente humorista Ziraldo, também indica a irônica intertextualidade com o livro de Mao-Tsé-Tung. Essa ironia é reforçada pela montagem fotográfica do retrato do referido político e filósofo chinês com o rosto de Millôr.

A paródica chamada que abre o livro, "Humoristas do mundo, uni-vos!", elucida a intenção irônica que se reforça na "Noite dos coordenadores", pois sabemos ser Millôr o único. Esta nota "ombreia" O Livro Vermelho a uma série de obras capazes de "conduzir grandes massas da humanidade" e faz dele "um verdadeiro orgasmo filosófico que fará estremecer o mundo nas suas bases"¹⁰.

A ironia, velha e fiel companheira de jornada em toda trajetória de "humor", vai além da instrumentalização do discurso, chegando a textualizar-se num dos aforismos: "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 mordaca aumenta a mordacidade (grifo nosso)."¹¹

Verifica-se no texto supracitado a mesma técnica de estranhamento, do salto irônico da virada de sentido, que, aliás, predomina no segmento final de cada aforismo. E para evitar a repetição exaustiva, vamos fazer uma outra exemplificação. Assim, vejamos no "diálogo" com Dom Marcos Barbosa, em 1966: "Deus protege os fracos e desamparados, mas um bom sindicato ajuda" (grifo nosso)¹².

O Riso e o "Humor" em Millôr Fernandes

O "humor" de Millôr Fernandes não se limita a fazer espírito. A sua dimensão é mais ampla e a função mais profunda, à medida que revela as falhas do comportamento humano e o faz sem a superficialidade do cômico e a agressividade do satírico. Revela com maestria o contraste entre o que deveria ser e o que é, e, ao contrário dos outros modos, apresenta maior agudeza psicológica no questionamento das razões do ridículo do homem.

A modernidade alarga o campo de significação do "humor", investindo, não tanto na sua dimensão social, mas sobretudo na individual, privilegiando-o como um princípio narcisista e um mecanismo de auto-defesa.

Em todas as formas da arte da não-seriedade, o ponto de partida é o estabelecimento de uma relação dual entre o "eu" e o "outro", cuja tensão é sempre dialética. Essa tensão antagônica tem no riso a sua marca manifesta como elemento de distensão nas diversidades das relações agônicas impressas pelo cômico, pelo satírico e pelo "humor". Geralmente, essa tensão se resolve, no cômico, no próprio texto, com a adesão do leitor, enquanto no satírico, ela extrapola o texto pelo ímpeto de ação agressiva característico deste modo já no "humor", pela empatia estabelecida entre o "eu" e o "outro", a tensão diminui e cede espaço à reflexão.

Ao contrário do satírico, cujo riso é mais facilmente identificável pelos seus elementos de sarcasmo e derrisão, o riso do humor é mais diversificado: ora ele é zombeteiro, ora é cético, ora caústico. Mas quase sempre melancólico.

Em *Reflexões Sem Dor*, coletânea de pensamentos, de aforismos, jorra o riso sábio do humor que aposta na sobrevivência humana, não pelo sofrimento, mas pelo riso. De igual forma se repete aqui a ironia com as formas clássicas da literatura, a exemplo do aforismo, usado tanto na literatura séria quanto na satírica. Millôr empresta a esta espécie literária a característica peculiar de uma inversão irônica que provoca um jogo ambíguo.

Dos muitos aforismos risíveis nas *Reflexões Sem Dor*, exemplificamos, a seguir, alguns de caráter conceitual que se assemelham muito às máximas de natureza filosófica:

"Viver é desenhar sem borracha" (p. 88).

"Pensar - eis um verbo reflexivo" (p. 5).

"Sem espelho retrovisor ninguém vai pra frente" (p. 20).

"Ignorar é a única resposta possível para a ignorância"
(p. 22).

"Quando muita gente insiste muito tempo que você está errado, você deve estar certo" (p. 21).

Na mesma linha de semelhança encontramos os topoi que Millôr dá um toque risível:

"A experiência é uma boa escola, mas não tem alunos"
(p. 16).

"Dizem que Deus escreve certo por linhas tortas. Pelo mundo que temos, parece que o melhor mesmo ainda é a caligrafia" (p. 20).

"A vida não é um retrato: é uma caricatura, e nem parecida" (p. 39).

"O caminho do anonimato à Glória e ao Poder é longo, difícil, tortuoso. Mas a volta é bem mais fácil" (p.65).

Os aforismos de **Reflexões Sem Dor** podem também se expressar pela paródia de adágios populares, a que o autor imprime um conteúdo invertido, processo que ocorre no desenlace do aforismo ou numa inversão de palavras que subverte o sentido do adágio:

"O preço da liberdade é a eterna vigilância. Por isso é que os serviços de vigilância estão cada vez mais caros" (p.5).

"Cuidado: à noite todos os pedestres são pardos!" (p.8).

"Nunca deixe para amanhã o que pode deixar hoje" (p.10).

"Tempo é dinheiro. Contratempo é nota promissória" (p.22).

"Não é que o crime não compensa. É que, quando compensa, muda de nome" (p.45).

"Em política nada se destrói, nada se cria: tudo se transforma" (p.78).

Podemos dizer que o riso provocado por todos estes aforismos brotam do reconhecimento, por parte do leitor, da forma tradicional e da sua inversão, da quebra de expectativa entre o que se espera e o que acontece. Mas, sem dúvida, dos aforismos de **Reflexões sem Dor**, os mais risíveis são os que textualizam a auto-ironia:

"Por que será que me deram este lugar na última fila e por trás da coluna?" (p.10).

"Quando eu nasci, os médicos me acharam perfeitamente normal. Mas os engenheiros balançaram a cabeça" (p. 72).

"Eu só não sou o homem mais brilhante do mundo, porque ninguém me pergunta as respostas que eu sei" (p. 23).

E o mais sutil do riso no "humor" milloriano surge do Hai-kais, pequenos poemas de origem japonesa que são formas populares, e algumas vezes de cunho humorístico. Este livro, em acordo com os demais livros de Millôr, se organiza da recolha de composições poéticas de noventa e três (93) hai-kais, escritos entre 1959 e 1986 e publicados pela Nórdica em 1986, com ilustrações do próprio autor.

O prefácio, denominado pelo autor como uma "pequena introdução para os não iniciados", esclarece os vários tópicos relacionados com a obra: o motivo de adotar a "grafia (comprometida)" de Hai-kai, evitando o Haiku; o ligeiro histórico do pequeno poema japonês, acentuando-lhe a origem popular e a sua impregnação pelo humor; e o seu interesse pelo gênero que o escritor data em 1957, quando escrevia o "Pif-Paf" na revista O Cruzeiro.

Millôr, nestes poemas diminutos, consegue com rara maestria atingir o risível da natureza humana, tratando-a com a tolerância e a sabedoria de quem sabe que o ideal que subjaz "à sombra das linhas" é inviável diante da fragilidade do homem.

Nestes poemas comprova-se a trajetória milloriana do satírico para o "humor", à medida que neles se percebe o gradativo abandono dos desdobramentos de espacialidade e de temporalidade, que caracterizam alguns poemas de Papáverum, em direção às imagens

aéreas e à universalização temática. A presença constante das nuvens e da lua, tanto a nível textual quanto a nível de ilustração, tem o poder de transmitir a leveza e a sensação do insustentável, ao mesmo tempo que estabelece um jogo antitético de transparência e de opacidade com a sombra. Esta, também, tematizada em alguns poemas e em várias ilustrações.

Nos Hai-kais, o compromisso com a referencialidade se pulveriza em elementos visíveis e identificáveis com o cotidiano, mas que se traduzem em um "humor" suave e leve. Nestes versos curtos, cada palavra se torna um texto pela força de seu significado semântico e pela possibilidade exploratória de seu tecido verbal.

As suas múltiplas "dramatis personae", o próprio autor, os animais, os seres inanimados, os elementos da natureza e as imagens óticas estabelecem uma fraternidade poética típica do humor: todos unidos na busca existencial de entender a vida e de suportar a carga do viver.

O que se destaca na textualização do escritor, como "objeto poético", são as circunstâncias em que ela se processa, oscilando dos dados biográficos às reflexões sobre a experiência pessoal ("Millôr não entendes nada/Diz e repete,/a badaladas) em umas e em outras, até o nível da ilustração. Resumindo, são hai-kais que oscilam do autobiográfico ao auto-reflexivo.

Dos hai-kais de Millôr, destacamos alguns em que se percebe a auto-ironia:

"O cético sábio/Sorri/Só com um lábio" (p.44).

"Meu dinheiro/Vem todo/Do meu tinteiro" (p.38).

"É meu conforto/Da vida só me tiram/Morto" (p.28)

O riso também pode ser motivado pelos Hai-kais com temas do cotidiano:

"Nos dias cotidianos/É que se passam/Os anos" (p.87).

"A alegria/É toda feita/De melancolia" (p.89).

"O pato, menina/É um animal/Com buzina" (p.76).

Outros existem, cujo riso brota do contraste entre a forma poética e o tratamento prosaico do tema:

"A vida é bela/Basta saltar/Pela janela" (p.18).

"A caveira é bem rara/Pois não pensa nem fala:/Só encara"
(p.35).

"Com pó é mistério/A mulher ao espelho/Retoca o adultério"
(p.68).

Os poemas de Papáverum Millôr mesclam as várias máscaras do risível: a cômica, a satírica e a dominante, que é a do "humor". Em consonância com os procedimentos anteriores, vamos exemplificar, através de alguns poemas, que o riso é motivado pelo reconhecimento da auto-ironia:

"Só SEI QUE NADA SEI

Poesia com Autocrítica

Há os que não sabem antropologia

E os que ignoram trigonometria.

Só de mim ninguém pode falar nada:

Minha ignorância

Não é especializada" (Grifo nosso) (p.27)

Percebe-se aqui também a técnica comum da poesia humorística, bastante explorada por Millôr, que consiste em inscrever, nos dois últimos versos do poema, ora um epigrama, ora uma piada, correspondente, na prosa, ao salto irônico a que fizemos diversas alusões neste trabalho.

Vejamos também este pequeno poema, que conjuga a autoironia ao aproveitamento parodístico de um dos mais antigos topos da literatura ocidental, aquele que compara a vida a um palco:

"POEMINHA SHAKESPEARIANO

'O mundo é um palco'

Me disseram.

Mas vejam o papel

Que me deram!" (p.125).

Neste livro, o riso também pode surgir do aproveitamento parodístico de um ditado popular, e do desdobramento repetitivo em "cadeia" de um dos versos, que inscreve no poema uma ambigüidade risível:

"A PENA (MATEMÁTICA)

DO ROUBO EM CADEIA

Se o ladrão que rouba ladrão

Tem cem anos de perdão

O ladrão que rouba ladrão
 Que rouba ladrão
 Que rouba ladrão
 Que rouba ladrão
 Que rouba ladrão
 Deve ter
 Um milhão" (p. 41).

Aqui, novamente, o desenlace do poema se processa de uma maneira aguda e com alguma singularidade de contraposição de idéias: espera-se um perdão e, em vez disso, surge "Um milhão".

Outro procedimento risível do humor é a utilização múltipla do mesmo material verbal, ligados por uma repetição fônica: "POEMINHA NEURÓTICO" - "Você patriótico, eu muito despótico/E esclerótico/ teu irmão exótico/E macrobiótico./Tudo caótico, bicho, /muito caótico. A ressonância em "ó" constrói um duplo jogo: a carga semântica da interjeição "Oh!", que denotaria espanto e admiração, inverte-se ironicamente em um risível "ó" de deboche.

Ainda outro procedimento humorístico, que goza de ampla acolhida na obra poética de Millôr, é aquele que provoca o riso pela exótica organização dos versos na repetição de uma mesma letra. Vejamos o arranjo noutra "poeminha" "JÁ QUE É FUNDAMENTAL": "Historiar os híbridos hipofásicos da homotipia/Humorizar a hipóbole da héctica hermética/Holoparasitar o homem horrendo para a hipofilia/Humanizar o humus horal da heresia". Aqui, o riso se acentua pela inversão entre o fundamental e o supérfluo: uma letra já desprovida de som e sentido que, sobrevivendo pelas regras ortográfi-

cas - também rompidas no poema -, não é fundamental em termos fônicos. A sensação de arcaísmo e, por que não dizer, de envelhecimento, acentua-se com o vocabulário erudito, de uso restrito, que se torna hilário no contraste com a grafia inusitada do termo "horal". A ausência de som e de sentido dos "hs", corresponde a perda de sentido nos vocábulos arcaicos, aos quais ainda resta o som. Tais vocábulos, no entanto, são re-semantizados no contraste com as poucas e significativas palavras do poema que ainda fazem parte do uso coloquial: historiar, humorizar, o homem horrendo, humanizar. Lidos nessa seqüência, temos um sentido do "fundamental", mesmo que disperso em meio do supletivo, que o supera quantitativamente. Moral: para humanizar o homem horrendo, é preciso resgatá-lo, com humor e história, dentre a abundância do supérfluo.

Neste poema, Millôr Fernandes efetua, ainda, uma definição do humor, teorizando o próprio texto: o que é fundamental é o humor, como forma de humanizar a própria moral. Desse modo, o poema pratica o humor duplamente: de um lado, tratando do tema da perda de sentido do ser humano; de outro, praticando a auto-reflexividade de voltar-se sobre o próprio humor. Trata-se, na verdade, de uma prática tipicamente moderna, similar, por exemplo, aos procedimentos da poesia na modernidade, que se volta sobre si mesma e nega o uso da linguagem em sua função comunicativa estrita. Acrescente-se, ainda, o elemento de relativização da tragédia e temos o humor moderno.

Se o riso motivado pelo cômico causa um prazer estranho que permite ao autor e a seu leitor elevarem-se acima das contradições humanas, o riso satírico acentua a separação entre o mundo

real e o ideal, tirando sua força da militância contra o erro. Já o riso do humor assenta-se no ceticismo causado pela percepção da impossibilidade de ação modificadora; é o riso des-dramatizado, fruto de uma espécie de abulia, aceitação da inevitabilidade do "erro". Não investe em nenhum poder, mas busca, para aliviar suas angústias, o máximo, não de saber, mas de sabedoria. Porém todos os usos o do satírico e o do "humor" tiram seu ambíguo prazer da dissonância que busca no risível, direta ou obliquamente, o resgate da assonância.

O riso do cômico é oriundo de uma percepção: o julgar: o satírico, de uma ação: o agir destrutivo; e o humor, de uma reflexão: o ver.

A Mescla: Papáverum Millôr

O livro compreende um conjunto de poemas que recobrem um interregno de quase trinta anos, de 1945 a 1973. A recolha é feita pelo próprio escritor, de textos publicados em revistas nas quais ele colaborava, ou mantinha uma seção permanente como "Poste Escrito" em *A Cigarra*, "Pif-Paf" em *O Cruzeiro* ou "Millôr: enfim um escritor sem estilo" na *Veja*. Esta atitude do autor, constatada em nossa pesquisa, pode ser confirmada numa afirmação do próprio Millôr ao dizer que quase todos os seus livros são feitos de "textos escritos através dos anos", aos quais busca imprimir "uma certa organicidade, o sentido geral, cabendo ao título definir o seu con-

teúdo"¹³. Aliás, sobre esta técnica de recolha faremos algumas colocações no capítulo das últimas Palavras, ao estudarmos Trinta Anos de Mim Mesmo e Millôr no Pasquim.

Papáverum Millôr é composto de 180 poemas de espécies diversos como poeminhas (61), poesias curtas (49), poesias longas (12), versinhos didáticos (6), poesia parodística (6), epigrama (5), canção (5), ode(5), entre outros de menor incidência como aca-lanto, monólogo madrigal, biografia e balada.

O desenho da capa do livro, de autoria do próprio escritor, é a ilustração do "Poeminha Última Vontade" da página 10. O livro é dedicado a sua filha, "que é como eu". A título de epígrafe temos o pequeno poema, em que o autor, utilizando o recurso da ironia retórica para introduzir o topos da modéstia, humildemente afirma que os poeminhas que compõem o livro "não tem qualquer pretensão". Mas, por outro lado, ressalva que "dois ou três são extremamente pretenciosos"¹⁴. Mas essa modestia é contraposta logo no primeiro poema, ao lamentar o seu local de nascimento, a quem responsabiliza pelo não reconhecimento de seu valor.

E encerra o livro com o prólogo de sua autoria, para adaptação de Antígona, no qual as últimas palavras expressam a essência da sua profissão e a sua forma de luta: "Ainda não acreditamos que, no final, /O bem sempre triunfa. /Mas já começamos a crer, emocionados, /Que, no fim, o mal nem sempre vence. /" Mas, nos dois últimos versos, à moda do desenlace dos epigramas, o escritor subverte o ritmo do poema, introduzindo o poema-piada que causa estranheza e motiva o riso: "O mais difícil da luta /É descobrir o lado em que lutar"¹⁵.

No conjunto destes poemas, mesclam-se as várias máscaras do risível, predominando a do "humor". Contudo, aqui e ali, surgem poemas de ritmo cômicos e, em menor margem alguns de impregnação satírica. Por esse motivo, colocamos este livro nos limites do "humor", pois direciona-se ao humorismo carnalizante que será tratado na unidade seguinte.

Evidentemente que a partição dos poemas nas três vertentes do riso está compromissada com a subjetividade da leitura. Todavia, para atenuar essa imprecisão, vamos estabelecer critérios de agrupamento dos poemas nesses três eixos. Assim, por razões didáticas, consideramos pertencer à esfera do cômico aqueles poemas que trabalham imagens do mundo exterior: "CÍRCULO - E no final, a verdade, irmão,/É que as mulheres,/A cada dia que passa/Mais e mais estão/Presas à libertação"¹⁶.

Quando nos poemas prepondera uma perspectiva do "eu", ou quando o escritor se inscreve no próprio texto, temos o humor: "POEMINHA A UM FOTÓGRAFO - Retoca, meu rapaz, retoca bem;/Tira aqui um pouco da papada,/E mete uns cabelos mais;/Tem quase nada./Corta a curva do nariz/Alisa as rugas/Raspa a cicatriz/(não morri por um triz)/E não esquece de botar/Um pouco de brilho juvenil/No olhar. /Eu lhe recomendei bem/Ao fazer o pedido:/Não me agrada sair/Tão parecido."

Incluimos no conjunto do satírico os poemas nos quais se identifica a intencionalidade agressiva do escritor: "POEMINHA DE PLUS ÇA CHANGE - A roupa o cabelo/A mente/Tudo pra frente./Ah, como são iguais/Esses caras diferentes!"¹⁷

Pode causar estranhamento o emprego que iremos fazer, no capítulo seguinte, das denominações "absurdo" e "grotesco". A nossa escolha tem apoio nas reflexões de Friedrich e Adorno quando afirmam ser o "humorismo" mais condizente com a fragmentação da modernidade. "O humorismo reduz a realidade a pedaços invertendo o inverossímil, funde tempos e coisas díspares, é expressão da discordância entre o homem e o mundo"¹⁸.

NOTAS DIVERSAS

¹PIRANDELLO, Luiz. Ensayos. Traducción del italiano por José Miguel Velloso. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

²FERNANDES, Millôr. Reflexões Sem Dor, p.3.

³Idem, ibidem, p.94.

⁴Idem, ibidem, p.13.

⁵Idem, ibidem, p.45.

⁶Idem, ibidem, p.66.

⁷HUTCHEON, Linda. A poética da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

⁸FERNANDES, Millôr. Livro Vermelho dos pensamentos de Millôr, p.70.

⁹Idem, ibidem, p.97.

¹⁰Idem, ibidem, p.11 e 12.

¹¹Idem, ibidem, p.33.

12 Idem, ibidem, p. 27.

13 Idem. Todo homem é minha caça, p. 202.

14 Idem. Papáverum Millôr, p. 8.

15 Idem, ibidem, p. 181.

16 Idem, ibidem, p. 14.

17 Idem, ibidem, p. 153.

18 FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Duas Cidades, p. 195.

AS ÚLTIMAS PALAVRAS

"Se um episódio que você acha importante não está aqui, releve, a vida é longa e o show é curto."

Millôr Fernandes

Algumas Colocações

O roteiro traçado durante o projeto da pesquisa sofreu consideráveis desvios até chegar a sua escritura. "Tudo é composto de mudança" e também em nós tudo muda, consoante os fios da mudança, de que somos agentes. No princípio, concebeu-se um universo diferente no que diz respeito à ordenação e à tessitura do trabalho. E dessa diferença cumpre logo registrar as motivações que a determinaram. As impressões e as ambigüidades surgidas em decorrência das sucessivas leituras dos textos de Millôr Fernandes provocaram tensões e questionamentos que passaram a exigir respostas. Desta maneira, a percepção inicial, em suas múltiplas dúvidas, demandava um quadro teórico que fosse capaz de torná-la consciente e que, após restaurado o equilíbrio rompido pelas tensões, possibilitasse o embasamento necessário à instrumentalização da abordagem textual. Em consequência, alargou-se o campo da teoria para permitir a construção dos modelos que oferecessem uma instância ordenadora à leitura. Este foi o momento delicado no qual deveríamos buscar, de imediato, a configuração teórica e balizar, em definitivo, os limi-

tes da pesquisa, passando logo do abstrato à prática da escritura. Mas o tempo gasto para elaborar o perfil do riso e do risível ampliou demasiadamente a esfera teórica e alterou a feição inicial do estudo. Cremos que essa passagem foi muito lenta em decorrência da fascinação pela reflexão teórica. De qualquer modo, uma correção de fundo agora resultaria fazer desaparecer o trabalho, pois nele as partes estão orquestradas de forma que cada uma delas repete e amplia a precedente. Alguns tópicos abordados numa unidade reaparecem alargados e aprofundados mais adiante. E, por conseguinte, não poderíamos chegar a fazer um final com características de síntese ou mesmo de conclusão.

Pouca atenção foi dada às palavras de Quintiliano, sugerindo um encerramento objetivo, capaz de ser aprovado pelos sábios e entendido pelos leigos¹. Não exploramos um caminho reto, nem firmamos uma corrida direcionada linearmente à chegada. O interesse, seguramente o maior, fez-se pelo próprio itinerário.

Orientaram-nos linhas de pensamento que permitiram criar uma teoria sobre "os modos e as formas do risível" com a intertextualidade² de várias outras, conforme já assinalamos em "Antes das Primeiras Palavras".

Assim, todo o percurso constituiu-se de uma atividade de risco, pois o universo do riso e do risível é muito amplo e a nossa visão teórica dos "modos" abrangeu a produção e a recepção do texto artístico. Incidiu, ainda, na condução retórica, na construção poética e, sobretudo, na instrumentalização da ironia. A classificação da obra de Millôr Fernandes pela tríplice vertente do risível tornou-se possível, pensando os modos diferentemente dos gêneros lite-

rários e enquadrando-os numa categoria mais recuada, como se fossem pré-gêneros³.

Chegamos, agora, ao momento de examinar alguns aspectos que merecem uns últimos reparos.

O que no decorrer das atividades de leitura chamamos de "modelo" é, sobretudo, um procedimento operacional. Contudo, nos antecipamos a possíveis objeções ao caráter contraditório do mesmo, à medida que ele oscila entre um procedimento de certa forma estrutural e uma abertura a processos ideológicos e semióticos. De fato, no seu bojo delineiam-se duas linhas metodológicas: de um lado, o apelo à descrição de elementos nucleares e periféricos; de outro, a proposta dos "modos" como representação do mundo e como técnica de comunicação.

O método de partilhar os textos dessa maneira firmou uma diretriz que acreditamos adequada para sistematizar a polivalência da obra estudada. Tarefa difícil, pois o território entre eles é permeável, podendo cada espécie do risível emigrar de um modo para o outro. Além disso, efetuamos um corte, privilegiando alguns textos e olvidando outros. Como estratégia de leitura, operamos com um mosaico grande de textos, o que impossibilitou que neles se esgotassem todos os elementos levantados para configurar os modos do risível.

Essas observações valem para situar o leitor, mas corremos o risco de enveredarmos pelo discurso teorizante.

E eis-nos de volta à tentativa de conclusão, localizando, antes de mais nada, a estrutura do trabalho que parte de uma introdução (Antes das Primeiras Palavras) na qual estão colocadas a gê-

nese e as linhas gerais do projeto. Na primeira unidade (As Primeiras Palavras), buscamos balizar a moldura teórica e os modelos de leitura; na segunda (As Palavras Necessárias), problematizamos o risível e o riso, esse último como o produto e o denominador comum no qual se imbricam todas as variantes modais. Além disso, marcamos os elementos retóricos e poéticos identificadores de cada modo. E, ainda, desenha-se a metodologia da escolha dos textos. A seguir, as três unidades de leitura, o cômico, o satírico e o "humor", através da visão dos elementos de esseidade e dos elementos de alteridade. E, por último, esta conclusão heterodoxa que abre espaço para a convergência dos três modos no "humorismo" de Millôr Fernandes⁴. Por isso, doravante, cada vez menos usaremos os termos "modo" e "modelo" e passaremos a falar da convergência que não carrega a axiologia da separação.

Antes de continuarmos, vale afirmar que esse texto é um "pré-texto", um ponto de apoio, para orientação de futuros trabalhos, o que justifica a preocupação com as razões teóricas e a ausência de uma "conclusão conclusiva", pois ele objetiva abrir caminhos para outras reflexões.

Estabelecido esse intento de caráter geral, a ele aditamos os propósitos de evitar julgamentos críticos e de emitir juízos valorativos. Entretanto, concordamos que a opção pela leitura de uma obra artística implica a sua valoração. Assim é fácil demonstrar que os atos preparatórios de construir a tríplice visão e de reorganizar a escritura, nas categorias do risível, assentam procedimentos de um "fazer" crítico e testemunham um subjacente julgamento valorativo do corpus. A leitura dos textos selecionados (de

novo o critério valorativo da escolha) pela ótica do cômico, do satírico e do "humor" emoldura uma ação crítica, pois ela, quer descritiva, quer interpretativa, envolve sempre critérios de julgamento. Uma estratégia digna de Pilatos, pois desfaz-se, assim, a última laçada do nó problemático de toda abordagem textual, ou seja, evitar "julgamentos de valor". Pode-se de uma maneira oblíqua, "dizer o que ele é, sem dizer o que ele vale"⁵. Em outras palavras, o julgamento de valor foi um debate que buscamos contornar, mas ele já se inscreve na própria escolha do objeto a ser pesquisado.

O Escritor e Suas Circunstâncias

A pesquisa circunscreveu-se a textos de um escritor que, pela sua atividade jornalística, tem uma produção muito vasta e quaisquer que fossem os rumos da abordagem eles seriam possíveis de objeção crítica. Será relativamente fácil demonstrar que alguns aspectos do trabalho, a seleção dos textos e ação-leitura não foram a melhor escolha, ou que lhes faltou, aqui e acolá, uns aprofundamentos. Contudo, voltamos a afirmar que o estudo não pretende ser definitivo.

No decurso deste trabalho, assumimos geralmente o ponto de partida do observador da poética de Millôr Fernandes. Contudo, gostaríamos agora de considerar alguns aspectos da obra artística do ponto de vista do homem que a criou.

Mas o que dizer do escritor? Sobre sua vida profissional, sistematizada em parte no livro "Trinta Anos, de Mim Mesmo" e em um segmento dela resgatado em "Millôr no Pasquim"? E de sua biografia que vai se compondo através de fragmentos em alguns livros, principalmente nos prefácios e posfácios? Não é este o caminho que iremos aprofundar, o da biografia⁶. Mas cabe destacar a sua trajetória coerente e sem concessões, toda voltada à atividade de escritor.

Aos quatorze anos⁷, já trabalha para "O Cruzeiro" na função de contínuo e em pouco tempo desenha e redige legendas, sendo empossado, aos dezesseis anos, secretário de "A Cigarra", na qual manteve uma seção denominada "Poste-Escrito" de 1943 a 1945. Entre 1939 e 1944, dirigiu também uma revista de quadrinhos ("O Guri") e outra de contos policiais ("Detetive"). Em 1944 transferiu-se para a revista "O Cruzeiro", onde passa a assinar, a partir de 1945, uma seção de duas páginas, "O Pif-Paf: cada número é exemplar, cada exemplar é um número". Foi demitido deste semanário em virtude da publicação de um encarte especial, "A Verdadeira História do Paraíso", em 1963. Lança, em 1964, juntamente com Sérgio Porto, Jaguar, Ziraldo, Fortuna e outros a revista humorística "O Pif-Paf" (dez páginas), que teve apenas oito números publicados. A partir de 1968, foi editor do semanário "O Pasquim" e também passou a colaborar na revista "Veja", da qual saiu por motivos políticos. Atualmente publica duas páginas na revista "Isto É", além de uma coluna diária com textos e desenhos no "Jornal do Brasil".

São poucas as pessoas a quem os "fados e acasos", além da auto-determinação, deram o ensejo de assim proceder. Não há registro de desvios para exercer atividades burocráticas ou políticas,

coisa incomum num país como o nosso, onde os intelectuais geralmente se comprometem, por razões várias, com atividades díspares de sua vocação. A confiança em si mesmo, a lucidez do auto-reconhecimento e a capacidade do proceder independente atestam o valor desse humorista bem brasileiro, que por um acaso chamou-se Millôr, confirmando a sua destinação para o humor.

A carreira artística de Millôr Fernandes pauta-se numa ligação profunda entre as atividades de jornalista e as de escritor. O jornalismo, para ele, não se caracteriza como um trabalho complementar ou paralelo à literatura. Registram-se em nossa literatura casos de escritores que, por questões de sobrevivência, produziram para jornais, a exemplo de Arthur Azevedo, Lima Barreto, ou mesmo de Graciliano Ramos que aceitou o papel de revisor. Tratando-se, porém, de Millôr Fernandes, a sua literatura está visceralmente ligada ao jornalismo, e a maioria dos seus livros, salvo a literatura dramática, são recolhas de textos publicados inicialmente em jornais e revistas.

Outro aspecto a destacar é o seu autodidatismo em uma sociedade ávida por titulação, na qual os intelectuais têm, geralmente, formação acadêmica. Vale a pena ouvir Millôr: "Apesar da escola, sou basicamente um autodidata. Tudo o que não sei sempre ignorei sozinho. Nunca ninguém me ensinou a pensar, a escrever ou a desenhar, coisa que se percebe facilmente, examinando qualquer um dos meus trabalhos"⁸.

Millôr, em sua resistência ao conservadorismo intelectual, e em sua constante luta contra todas as formas de opressão, distancia-se do procedimento de fuga para um viver isolado adotado,

por exemplo, por Montaigne, Herculano e Gide. Contudo, estabelece um "afastamento sofisticado"⁹ que lhe permite, através do relacionamento com a realidade que o circunscreve, o registro dos acontecimentos no seu próprio pulsar e a reflexão irônica sobre eles. Esse distanciamento o levará também a debruçar-se criticamente sobre sua produção em jornal e revista, e a partir dela compor grande parte de sua obra literária. Aprofundando mais o processo de resgate de alguns segmentos de sua escritura jornalística, passa a desenvolver uma literatura documental¹⁰, tanto em "Millôr no Pasquim" quanto em "Trinta Anos de Mim Mesmo", como veremos mais adiante.

Mas quem é Millôr? Um cético que não é pessimista? "Sou uma pessoa de um ceticismo muito grande. Não confundir com pessimismo! O ceticismo é uma indagação permanente - que leva à criatividade"¹¹. Um escritor ou um humorista? "O humorista é uma coisa que há em mim. Se você quiser um termo é escritor. Ninguém é humorista o tempo todo. E eu, na maior parte das vezes, não sei se estou escrevendo coisas engraçadas ou não engraçadas"¹². Um escritor do cotidiano? "Todo mundo diz que a vida é curta - e eu digo que a vida é perto, na minha vizinhança. Essa é a filosofia. Hoje sou um homem da Praça General Osório. Meu perímetro diminui cada vez mais"¹³. Um misantropo amável? "Não tenho intenção de ser popular. Acho que ser popular é ser vulgar. O que eu gosto é de ter prestígio em determinadas classes"¹⁴. Um melancólico humorista? "Sou uma pessoa lamentavelmente feliz. Não cobro do passado o fato de não ter nascido príncipe da Inglaterra. Ou mais bonito, mais inteligente e mais capaz do que sou. Sempre tive boa saúde. Sempre tive em torno de mim pessoas me amando, gostando de mim intensamente e me

fazendo sentir bastante protegido. É o que interessa, em última análise. Quanto ao resto, sou cético"¹⁵.

E o que pensa Millôr dos humoristas? "Aqui estão, senhores, pela primeira e última vez antes do estouro final, os nossos humoristas bolshoi, santos da graça, heróis do espírito, conjunto orquestral da sátira, grafistas do lúdico, concretistas do subjetivo, fazendeiros do ar, o máximo de ambição num mínimo de homens. Pois que ser humorista é, para todos nós, realmente o máximo de ambição e, para dizer o mesmo de outra forma, o máximo de pretensão. Conseguimos, com a graça de Deus - humorista também Ele - e o auxílio de Seu Filho, notável trocadilhista ("Pedro, tu és Pedra, e sobre ti edificarei a minha igreja") - arrancar o humorismo da degradação onde se achava, sub-profissão, sub-missão, e colocá-lo vivo, feliz e triunfante no trono (ou comissariado?) que lhe estava reservado dentro da própria estrutura do ser humano - Homo Ludens" (Millôr Fernandes - né Vão Gôgo).

Distanciado de engajamentos políticos-partidários define-se como um anarquista, um livre pensador e um pensador novo (ninguém esteve tão perto da liberdade)¹⁶. Consegue, com especial brilho, conciliar um anarquismo, visível na polifonia de seus textos, a um certo conservadorismo que se inscreve em algumas manifestações do risível. Daí seu humorismo configurar a ambivalência ao contrapor o ceticismo textual a um ideal de perfeição que subjaz à sombra das linhas.

Assim, o "estranho" humorismo de Millôr permite dizer sobre ele o mesmo que se disse de Juvenal: não é um moralista, porquanto não tem explicitamente a intenção de modificar o mundo, mas

apenas de refletir a condição humana.

O Humorismo de Millôr

Feitas essas considerações preliminares, vamos encaminhar algumas colocações no sentido inverso do trabalho, ou seja, da diversidade à unidade, das máscaras do risível ao "humorismo". Daqui em diante falaremos em "humorismo" na dimensão brasileira do termo, aquela para a qual convergem o cômico, o satírico e o "humor". No desenvolvimento do trabalho, empregamos "humor" como expressão correlata ao cômico e ao satírico, para designar a última face do risível no corpus da pesquisa. Porém, de que maneira explicar a mudança terminológica que introduz o termo generalizante "humorismo"? Antes de mais nada, impõe-se o recorte conceitual, pois o "humor", no nosso trabalho, é uma postura do risível, equivalente ao cômico e ao satírico e, em contrapartida, o humorismo diz respeito aos procedimentos poéticos do "humor". Contudo para não inovar muito, optamos por conservar aqui a palavra "humorismo" com o sentido semelhante a "carnavalização". Donde se segue que, nesta unidade, "humorismo" aproxima-se do âmbito semântico de "carnavalização" na referencialidade teórica de Bakhtin sobre o "não-sério" em Rabelais¹⁷. Vamos apenas sinalizar as técnicas de carnavalização no "humorismo milloriano", não apresentando em detalhes a sua fundamentação teórica. Devemos esclarecer que o termo "carnavalização",

apesar de tributário de Bakhtin, adquire aqui um sentido próprio à medida que possibilita a inclusão, no humorismo, de elementos oriundos do cômico, do satírico e do "humor"; de técnicas de montagem e colagem de textos; e, sobretudo, do diálogo ambivalente, instaurado pela ironia entre o que se diz e o que se quer dizer.

Como toda leitura, a nossa não chega a atingir a totalidade do texto, mas tira dele os traços capazes de recompô-lo em outro. Vamos a contrapelo, recolocar no texto de Millôr os elementos diversos que separamos para compor as três máscaras, e assim chegarmos à configuração do seu "humorismo". Desta maneira, iremos percorrer o caminho inverso: da visão tríplice, àquela do "humorismo" dos textos marginais de cada modo e dos marginalizados na nossa abordagem. Encontramo-nos novamente, em coerência com os procedimentos anteriores, diante do propósito de evitar interpretações e análises, pois o objeto da reflexão cinge-se à poética da arquitetura do "humorismo".

Millôr Fernandes, experimentador de caminhos múltiplos, é, ao mesmo tempo, artesão e criador que sabe explorar as potencialidades textuais, o que confere uma feição especial ao seu humorismo. Antes de mergulharmos nos mecanismos de sua poética, vamos, de acordo com o método anterior, acentuar, ainda que em traços ligeiros, os elementos formadores do "humorismo milloriano". Em outras palavras, verificar, na convergência dos modos do risível, o que o caracteriza como um texto nuclear, cuja força centrípeta atrai os elementos do cômico, do satírico e do "humor" e promove a polifonia, sua pedra angular.

E assim, do caos proveniente da fusão das variantes do risível, emerge o "humorismo brasileiro", convergente e híbrido. A mescla carnavalesca é múltipla: primeiro, assenta-se no amálgama dos três modos; segundo, a sua construção se faz por um movimento centrípeto pelo qual os textos de fronteira neutralizam as alteridades modais e compartilham um espaço sem partições; terceiro, pela complementação do discurso, o verbal e o desenho caricatural; quarto, pela presença de elementos da literatura séria que se associam ao risível; quinto, pela possibilidade de fusão de palco e platéia, com a ruptura da ilusão cênica e; por último, caracteriza-se pela regência absoluta do riso, pois o compromisso entre o humorismo e o riso é profundo. Desta maneira, pode-se dizer de Millôr humorista o que Juvenal dizia de Demócrito, que toda relação com os homens dava-lhe motivo para o riso. Então, em vez de chorar diante da estupidez humana como Heráclito, prefere rir como Demócrito¹⁸. "É menos uma atitude otimista do que realista! Em qualquer situação é fundamental não esquecer o riso, o pranto só serve para chorar"¹⁹.

O riso brota de um leque muito grande de opções criativas, em virtude de o humorismo abranger elementos diversos e disparres oriundos do universo do sério e do "não-sério". O humorismo e o riso a ele associado lançam suas raízes nas inversões carnavalescas; no caos textual, na tensa relação antitética de atração e repulsa, estabelecida pelo fascínio de Eros e pelo empenho destrutivo de Tânatos²⁰. Daí que esse riso, mais complexo e contraditório, implica a mescla de outros risos. Não é propriamente o riso alegre da primeira fase da produção dramática de Millôr ("Do Tamanho de Um Defunto", "Um Elefante no Caos" e "Pigmaleoa"). Não é também, em

sua totalidade, idêntico ao riso que brota dos Hai-kais, nem mesmo dos aforismos das "Reflexões Sem Dor", mas aproxima-se mais do riso híbrido que a produção variada do "Papáverum Millôr" faz surgir. E mesmo de alguns textos de "Lições de Um Ignorante" ou das fábulas.

Ao contrário do "humor", que se incluiu no risível, o "humorismo", pela força do componente satírico, tende a acentuar o "afastamento do universo textual criado" pelo ridículo do homem e o absurdo do mundo que o circunscreve e operar a "estranha empresa", como nos fala Molière, de fazer rir daquilo que no fundo é mais sério do que risível.

Ao integrar-se como sujeito-objeto da obra de arte, o cotidiano (os seres, as relações entre eles, a paisagem e os objetos) instaura um jogo complexo e contraditório. De um lado, a estética moderna confere-lhe a categoria de matéria da obra de arte; por outro, essa estética permite-lhe estabelecer um corte (um distanciamento) na sua relação de conteúdo (sujeito/objeto) com os outros dois sujeitos do texto, o narrador e o seu ouvinte. Assim, na modernidade desmistifica-se a obra de arte com a ruptura de sua aura de "pureza e santidade"²¹; e a arte superior compromete-se com a arte popular e marginal. E todos os acontecimentos do cotidiano, ao se transformarem em matéria artística, provocam a derrubada de outra interdição: a magnitude dos temas da arte. Avançando ainda mais, indicamos outra: trata-se da autenticidade e importância da obra de arte, agora vulgarizada pelas técnicas de reprodução. Walter Benjamin, num ensaio bastante conhecido sobre a arte e a época de sua reprodução técnica, enfoca aspectos dessa redução, salientando a laicização da arte, na condição de objeto passível de ser

reproduzido e comercializado: do escritor ao editor, do editor ao livreiro, e do livreiro ao leitor²².

A ruptura da aura da obra artística e a conseqüente democratização da arte insere no contexto social aspectos inusitados como o risco de perda, por parte do leitor, de uma das grandes liberdades do homem: a sua capacidade de reflexão crítica. Assim, os textos literários do risível, veiculados diariamente pelos jornais e semanalmente pelas revistas, agem sobre o inconsciente e sobre a capacidade de julgamento do público leitor. Essa produção, que alia a expressão verbal à imagística (o desenho e a caricatura), adianta ao leitor um certo grau de informação e uma forte carga de crítica capaz de direcionar a sua visão do mundo e influenciar a sua escala de valores.

Carnavalização e Colagem

A carnavalização, que iremos identificar nos textos do "humorismo milloriano", implica ainda, o reconhecimento de procedimentos discursivos equivalentes à imbricação e à interação de diferentes vozes textuais, a inter e a intratextualidade. Mas esses textos estabelecem, também, uma permuta de posição das vozes textuais na inversão paródica entre o texto original e o recriado, como vimos na "moral" das fábulas. O humorismo de Millôr confirma a intertextualidade intrínseca da escritura artística e a coloca no

centro da sua poética do humorismo. O escritor constrói um texto no qual se cruzam fragmentos de outros textos, próprios ou alheios. No seu discurso, usa um complexo processo intertextual, lançando mão de vários procedimentos parodísticos, sempre acentuando a inversão. Pretendemos, ao adotar o termo intertextualidade, destacar os vários aspectos que nos parecem fundamentais desses procedimento em Millôr, dizendo como eles são constituídos. Começemos por uma observação de caráter terminológico sobre intertextualidade que é usada aqui no sentido mais amplo de intromissão ou aproveitamentos de um texto no outro. Assim pode-se dizer que em Millôr, a intertextualidade é trabalhada sob vários aspectos, o que nos possibilita organizá-la, didaticamente, em vários conjuntos. O primeiro identifica-se pelo aproveitamento de textos alheios: nas dedicatórias; nas epígrafes; nas citações explícitas ou implícitas; ou no teatro de colagem, entendido como a recolha de textos em torno de um tema; ou, ainda, em procedimentos paródicos diversos. Segundo, a intratextualidade, que se realiza no aproveitamento de fragmentos textuais de uma obra em outra; na recolha em livros de suas atividades literárias no jornalismo; e na ordenação documental de sua atividade jornalística num determinado órgão e durante um certo período, como são os casos de "O Diário de Nova República", em relação ao "Jornal do Brasil" entre 01/02/85 a 20/05/88, e de "Millôr no Pasquim", abrangendo trezentas semanas, entre os anos de 1969 a 1975, no semanário "Pasquim". Terceiro, na mesma linha de intertextualidade, ainda que de sentido mais amplo, temos uma escritura, sob um corte temporal, na qual se mesclam o documental, o memorialismo e a reflexão crítica sobre sua produção, em "Trinta Anos de

Mim Mesmo". Quarto, nos procedimentos de paratextualidade, para designar as relações textuais que se processam às margens do texto, nos prefácios, posfácios, títulos dedicatórias e notas, como vimos nas unidades anteriores. E, por último, um outro procedimento que vamos denominar de prática metatextual, nos textos em que o escritor, num jogo lúdico, insere uma crítica ao seu próprio texto, como acontece em "Duas Tábuas e Uma Paixão"; ou ainda quando revela a gênese de processos de criação no glossário de "Trinta Anos de Mim Mesmo". Essas técnicas de intertextualidade conferem ao "humorismo" de Millôr Fernandes uma dupla feição: de veste arlequinal, por seu hibridismo e multiplicidade; e de discurso vetorial, pela confluência dos "modos" do risível.

O Cômico Grotesco

A obra dramática de Millôr Fernandes se compõe de um corpo de textos que pode ser classificado em dois tipos de cômico: o "significativo" e o "grotesco", conforme expressões de Baudelaire²³. Os textos da primeira fase dramática, o cômico significativo, exploram o ridículo do homem e a sociedade que o circunscreve. E os da segunda fase, o absurdo da condição humana. Um mundo "divertidamente às avessas" cede lugar a um mundo "angustiadamente às avessas", o que ocorre nas peças "Duas Tábuas e Uma Paixão" (1972) e "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros" (1978).

A despeito da comicidade dessas peças, os procedimentos do risível variam de maneira perceptível. Nelas se acentua o riso amargo e cáustico que ora aproxima-se do satírico, ora do grotesco. Na mescla do cômico e do trágico, a primeira das peças acima citadas aborda, entre outros subtemas, o atentado do Riocentro ocorrido em 19 de maio de 1981, invertendo os fatos, não o "tentado", mas o acontecido. Mas o simbolismo da peça é ainda satirizar o Brasil, emblematizado por um prédio velho, a exemplo do edifício em chamas em "Um Elefante no Caos" e da última casa de Copacabana em "Pigmaleoa". O riso também se faz tributário de um jogo sério/cômico, de memória e esquecimento entre as irmãs Cordélia e Ceci; o que deveria ser importante para uma delas, o cavalinho de cristal, o é apenas para a outra, na inversão dialética do que é esquecido por uma e lembrado apenas pela outra. Emoldurando a caótica situação existencial mostrada no texto, a peça começa com um monólogo cômico, leve e brejeiro sobre a morte, discurso que se assenta na tradição popular sobre o esconder-se da morte: "Compro uma panela/entro dentro dela/E... tapo!"²⁴. E termina com a mesma personagem num monólogo de igual tema, agora revestido de tragicidade: "Só penso quando, como, e onde vou morrer. A interrogação é estéril, a resposta próxima - resposta que eu não vou ouvir. Mas o horror me mata antes, pois, viva ainda, eu já me vejo morta e essa antecipação compensa em agonia e desfalecimento a ignorância da morte que eu terei já morta. Nunca ninguém me disse que deixar de sofrer doía tanto."²⁵

Tendendo ao absurdo²⁶, "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros" é uma peça em dois atos, centrada num mundo absurdamente às aves-

sas, e cujas peripécias grotescas reproduzem, em nível simbólico, a situação do país em 1963. O texto mistura recursos do cômico através da paródia do discurso bíblico, do satírico na configuração caricatural das personagens, e do grotesco nas situações invertidas até o paradoxo. é o caso do juiz de Justiça chamado Paulo Moral, cujo comportamento é uma completa inversão da ética jurídica e humana. Ele cobiça e desencaminha uma menor, torna-se amante da mulher do amigo, trama o assassinato da própria esposa, liberta os criminosos da amante e condena um negro inocente pelo fato de ser negro. A mescla do risível com a deformação de caráter das personagens caracteriza o cômico grotesco, pela forma cômica de conteúdo trágico.

A passagem do cômico significativo, da primeira fase, para o cômico grotesco da segunda, pode ser explicada à luz da teoria de Baudelaire, que no seu ensaio sobre o cômico nas artes plásticas destaca essas duas formas paradigmáticas: a primeira, em torno das relações sociais, e a segunda, enfocando as angústias da condição humana.

O teatro milloriano apresenta, ainda, um outro universo dramático, o "teatro de colagem". Sob esta rubrica inscrevemos os textos: "Liberdade Liberdade" (1965, em parceria com Flávio Rangel); "O Homem do Princípio ao Fim" (1967); "A História é Uma História" (1977); "Bons Tempos, Hein?!" (1979).

Há uma tendência na estética da arte de buscar em épocas anteriores a gênese de um estilo moderno. No mundo clássico seria temeridade, dada a distância temporal e a parca documentação, buscarmos semelhanças entre o drama satírico grego e o teatro de cola-

gem. Mas cremos ser possível aproximar este último da fragmentação pictórica, em especial do cubismo. Ambos buscam uma realidade que subjaz à aparência através de uma desconstrução, de uma fragmentação de interação de visões múltiplas e de uma inversão do real, refletindo a própria desagregação da modernidade.

O teatro de colagem surge, todavia, nos quadros do teatro moderno como uma legítima expressão da dramaturgia do século "XX", na sua ânsia de romper com a ilusão cênica, contrapondo-se à dramaturgia do século "XIX" da qual Ibsen se faz seu melhor representante. O teatro de Ibsen busca fortalecer o efeito da ilusão dramática, à medida que suas peças acentuam o caráter realista e mimético do texto e mantém, no espetáculo, o distanciamento físico da plateia com o palco. A ruptura da modernidade com os esquemas de texto e de representação tem como ponto de partida o teatro de Pirandello, cuja tônica é a quebra da ilusão teatral, permitindo ao leitor/espectador participar de maneira crítica e não emocional do espetáculo. Desta maneira, o teatro moderno inverte o esquema do século "XIX", na busca da quebra da ilusão, ao desvendar o caráter de ficção do texto e de representação do espetáculo e, mais além, no afastamento das emoções para manter o leitor/espectador num horizonte crítico capaz de fazê-lo participar ativamente do espetáculo.

Coerente com os procedimentos anteriores, faremos algumas considerações de ordem teórica e, posteriormente, sobre a construção destes textos. Sem entrarmos no mérito da questão, lembramos que a denominação "teatro de colagem", adotado pela crítica, no fundo pode circunscrever-se ao termo "carnavalização" que Bakhtin usou para designar a polifonia textual ou mesmo a paródia na sua

acepção mais ampla²⁷.

Esse teatro organiza-se estruturalmente na montagem de vários textos retirados de contextos diversos e aglutinados em torno de um tema, procedendo, desta forma, a uma narrativa que rompe com os padrões tradicionais do gênero. Caracteriza-se por fazer intervir, ao mesmo tempo, diversas maneiras de teatralização do texto: com a inserção de outros textos (monólogos e diálogos); com a participação da música na função de ligar ou separar os quadros; na projeção de material gráfico, para projeção ou exibição de "slides", ou, ainda, de curtos trechos de filmes. Os quadros, de curta duração, se sucedem numa espécie de representação frontal sem cenários, mas geralmente conduzidos por um narrador. Esse narrador rompe com a linguagem teatral tradicional, pela qual o público recebe obliquamente a informação e a comunicação, para, de certa forma, resgatar a parábase grega e, assim, instaurar uma comunicação direta com o público. O texto estrutura-se em torno de um tema, incorporando textos de gêneros e autores diversos, recorrendo a linguagens diversas: a gráfica, a icônica e a musical. Esses elementos de descontinuidade, esse caráter de montagem, provocam a quebra do princípio de ilusão e propiciam o distanciamento, pois o leitor/expectador passa a ser um crítico do próprio espetáculo. A complementação da fala cantada pode também servir para ironizar o corte na sequência temporal da narração cênica.

Millôr, coerente com o comportamento que lhe é habitual de falar sobre os seus processos de criação, alerta que esse gênero de espetáculo teatral "tem um apelo duradouro para o público de todas as escalas econômico-culturais e serve eficazmente para trans-

missão didática de idéias políticas, sociais, literárias e poéticas sem falar nas humanísticas, que englobam todas"²⁸.

Sobre a natureza e as grandes dificuldades desse gênero, que Millôr considera mais difícil do que escrever um texto original, ele adverte: "Não basta recolher textos ao acaso. Na hora de escrever as ligações entre os textos, é claro que o autor deve saber fazê-lo com as palavras exatas e esse extraordinário senso de economia que o teatro impõe: jamais usando dez palavras onde se pode usar nove, jamais dizendo uma coisa "mais ou menos" como se quer. A coisa tem que ser dita com absoluta precisão, engraçada quando se a quer engraçada, dramática, poética, política, social na justa medida do que se pretende. E, importantíssimo em arte dramática - absolutamente imprecisa, vaga e fluida quando essa for a intenção"²⁹.

"Liberdade", "essa palavra que o sonho humano alimenta"³⁰ e que vem sendo conquistada progressivamente ao longo da história, apesar de períodos de retrocesso, configura-se como tema central da peça "Liberdade, Liberdade", de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, escrita num dos períodos mais difíceis da história política deste país. Foi publicada em 1965 e estreou no mesmo ano, aos 21 de abril, no Rio de Janeiro, numa produção do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, sendo os papéis representados por Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e com a participação especial da Tereza Rachel. A peça organiza-se através de uma progressão cronológica desde o discurso de Sócrates na Grécia Antiga até os tempos presentes. A abertura se faz com o refrão do Hino da República "Liberdade, Liberdade, /Abre as asas sobre nós/Das lutas, na

tempestade, /Dá que ouçamos tua voz"³¹ e encerra-se com uma montagem de textos que compõem as páginas finais do livro "De la Tradition Théâtrale", de Jean Vilar³².

A última palavra de Hamlet:

"O resto é silêncio"

A última palavra de Júlio César:

"Até tu, Brutus?"

A última palavra de Jesus Cristo:

"Meu pai, meu pai

porque me abandonaste?"

A última palavra de Goethe:

"Mais luz"

A última palavra de Booth, assassino de Lincoln

"Inútil, Inútil..."

E a última palavra de Prometeu:

"Resisto!"

O texto foi organizado a partir de fragmentos textuais de autores dramáticos como William Shakespeare, Büchner, Beaumarchais e Bertolt Brecht; de poetas como Geir Campos, Castro Alves, Federico Garcia Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Paul Eluard; letristas como Billy Blanco, Osório Duque Estrada, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Geraldo Vandré, Capitão Roget de Lisle; filósofos como Platão e Aristóteles; políticos como Abraão Lincoln, Thomas Jefferson e Winston Churchill.

A estrutura narrativa se constrói através de uma anti-narração, pois não há história, nem ação continuada, ou ainda per-

sonagens fixos; há apenas a condução de um fio temático - a liberdade - que aglutina todos os textos. O ritmo é leve, explosivo, e sempre comandado pelos quatro atores que são, simultaneamente, narradores e intérpretes.

A mescla carnavalesca se faz na junção de um texto dramático sério com outro risível. É o caso do cômico da peça de Beaumarchais, "O Casamento de Fígaro", que já prenunciava a Revolução, a Trechos da "Morte de Danton", de Büchner, que põe à luz alguns aspectos humanos da Revolução Francesa em contraponto ao primeiro.

A densidade dramática da cena "O Delator", da peça "Terror e Miséria no III Reich", de Bertolt Brecht, contrapõe-se à comovedora cena de amor entre Anne e Peter da peça "O Diário de Anne Frank". Ambas têm como pano de fundo a Segunda Guerra, mas a primeira enfoca a tragédia de uma família alemã com um filho nazista, enquanto a outra mostra o drama de uma família judia, vivendo clandestinamente numa água-furtada em virtude da perseguição nazista.

É frequente o emprego de discursos dramatizados como os últimos momentos de Sócrates, cuja descrição feita por Platão é adaptada num diálogo pelos autores, ou como o discurso fúnebre de Marco Antônio na peça de Shakespeare. O que une os dois discursos é o fato de serem, ambos, peças retóricas de acusação. O primeiro vazado por uma ironia pretensamente inocente, socrática, ao acusar os tiranos de Atenas; o segundo atravessado por uma ironia satírica, pela qual Marco Antônio acusa obliquamente os matadores de César.

Em outros trechos, os autores jogam, dialeticamente, com os discursos sério e risível. Ao discurso de Abraão Lincoln "The Gettysburg Address", que se encerra com a famosa definição de demo-

cracia (Governo do Povo, pelo Povo e para o Povo), é contraposto um trecho jocoso de Millôr Fernandes sobre o regime militar, que poderá, segundo ele, acabar numa democracia se forem permitidas certas liberdades. Os discursos de exaltação bélica de Hernán Cortez, Generalíssimo Franco e o General Milan Astray se contrapõem ao discurso acusatório em defesa da paz do filósofo e poeta Miguel Unamuno. Duas cenas de julgamento são aproveitadas: De um lado, o caso do poeta Joseph Brodsky, acusado de não querer trabalhar; de outro, a condenação por deserção e execução do pracinha norte-americano Slovik.

A linguagem musical também observa processos carnavalescos, misturando o sério ao risível e gêneros diversos em torno do tema "liberdade". Desta forma, aparecem: o "Hino da Independência" e o "Estatuto da Gafieira", de Billy Blanco; "Hymne de L'Amour" de Edith Piaf e Marguerite Morreau, cujo tema se contrapõe à "Le Ça Ira", canção revolucionária francesa que prega a morte dos aristocratas; "Freedom Song" ao lado de música popular brasileira; músicas épicas como "Battle Hymn of Republic" e músicas carnavalescas; as canções da Guerra Civil Espanhola, de um lado, o hino falangista "Cara al Sol", e, do outro, a "Marinera", canção folclórica, cantada por ambos os lados.

Essa polifonia se acentua ainda mais com vozes de poetas diversos: Cecília Meireles (trechos do "Romanceiro da Inconfidência"); Noel Rosa (trechos de "Positivismo"); Castro Alves ("Navio Negreiro"); Garcia Lorca (trecho do "Romanceiro Gitano"); Manuel Bandeira e outros. Isto tudo permeado com textos de humor de Millôr Fernandes.

Seguindo a mesma linha, a da colagem, temos a peça "A História é Uma História - e o homem o único animal que ri", estreada no dia 21 de outubro de 1976, no Teatro Interno do Centro de Convivência Cultural, em Campinas, São Paulo, tendo sua primeira edição em livro no verão de 1978. O texto se estrutura na trajetória do bestialógico humano, das cavernas à selvageria atual. O ponto de partida é, segundo a "tradição" milloriana de lançar mão do discurso bíblico, a sátira à gênese do mundo, já na sua inadequada denominação ("como se compreende chamar de Terra um planeta cuja composição é dois terços líquidos")³³, à feitura do homem ("ao fazer o homem ele fez Adão, um tipo bem natural, bem simplório, quase um camponês")³⁴. Misturando falas ágeis e pequenos trechos de canções, aqui e ali, intercaladas por monólogos, vai traçando, em rápidas pinceladas, a história, através de reflexões satíricas. Da pré-história ele satiriza a invenção da roda como simples pretexto para a exploração do homem por outro homem. Na mesma técnica ágil, satiriza as civilizações antigas, sobretudo a hebraica, principalmente na figura de Moisés. Da cultura grega satiriza os heróis, os mitos, os hábitos bélicos ("Os gregos passam o tempo todo na guerra, principalmente a de Tróia")³⁵, a própria história ("Um povo com muita história e pouco personagem. Parece que, por medida de economia, uma só pessoa fazia muitos papéis")³⁶. Dos romanos, por exemplo, o circo, os escândalos, até Nero e a decadência. A invasão dos bárbaros e sua instalação no mundo romano ("Se instalado é modo de dizer porque os bárbaros não se instalavam em lugar nenhum. Viviam galopando de lá para cá e de cá para lá impedindo a grama de crescer")³⁷. E a narrativa avança na fala dos dois atores e da atriz,

chegando à Idade Média, um período histórico muito devagar, pois "não inventou nem sequer a classe média"³⁸. Satiriza o ideal da cavalaria andante: "Passava a vida pelas estradas indicando o caminho onde é que era a guerra, onde é que era a festa, onde é que estava a luta do dragão com a donzela. Em suma, se o cara não era nobre nem plebeu só tinha uma saída - ser personagem de conto de fadas"³⁹. Desse mesmo período, satiriza também vários aspectos da cultura árabe - a goma arábica, o invento do transporte aéreo (tapete voador) e "as maravilhosas escravas vídeo-tape que contavam histórias durante mil e uma noites, sem interrupção. As melhores eram da marca Sherazade"⁴⁰. Na sequência, satiriza a época dos Grandes Descobrimentos: "Como a geografia antiga dependia muito da simpatia do cartógrafo, os navegadores viviam em eternas dúvidas"⁴¹. Chega aos tempos modernos com a Revolução Americana e a Declaração dos Direitos do Homem e "com ela na mão foi facilímo exterminar os índios"⁴², a Revolução Industrial ou "revelação" industrial, pois "a indústria vitoriana percebeu que mulheres e crianças conseguiam trabalhar 28 horas por dia sem morrer e sem ficar excessivamente deformadas"⁴³; as grandes invenções como a do avião - "uma máquina voadora que, entre uma guerra e outra, transporta alguns passageiros"⁴⁴; a revolução sexual, que "foi a milagrosa redescoberta do sexo"⁴⁵. E finalmente, após a segunda guerra mundial, o homem descobre o humor: "uma espécie de iluminação, de uma verdade que todo mundo sabia"⁴⁶. E quando a humanidade se "aproxima rapidamente do dia da Falta de Juízo Final", o "espetáculo histórico-histérico" termina com os atores dizendo: "A História é Uma História!", "O Homem é o único animal que ri!" e "e é rindo que ele

mostra o animal que é!"⁴⁷

Vamos demonstrar pela leitura a particularidade da construção intratextual em "A História é Uma História" e o seu papel de elemento de ruptura com a visão clássica da obra de arte una e original. A intratextualidade é aqui assumida como um resgate de fragmentos de outros textos do próprio escritor que vão sendo recolhidos para organizarem um novo texto. Essa ampliação polifônica acentua o caráter híbrido dos textos de colagem que, não obstante formarem uma nova narrativa, ainda se articulam com as mesmas técnicas de inversão, ironia e paródia, adotadas em todos os modos do risível. Da intratextualidade fizemos uma leitura que nos possibilitou efetuar algumas observações sobre o caráter de construção dos novos textos. A primeira delas diz respeito à constatação de que seus textos-colagem são frutos da recolha, ou seja, que são aproveitados fragmentos de textos de livros que, por sua vez, já tinham sido retirados da sua produção jornalística. Esses procedimentos obedecem a técnicas diversas. No cômico, elas consistem na recolha de monólogos, diálogos, fragmentos de cenas das peças, ou ainda de narrativas curtas extraídas de "Conpozissõis Imfãtis" e "Lições de um Ignorante". No satírico, a recolha se faz de textos curtos (notas epigramáticas, epigramas e aforismos) e outros mais longos, como e as fábulas. E, por último, no humor, ocorre sobretudo a repetição de técnicas verbais, principalmente as relacionadas com inversões e cruzamentos temporais: meio de comunicação do presente para veicular notícias do passado; acontecimento passado com comentário crítico do presente; personagens do presente atuando no passado, e vice-versa. Esses procedimentos de inversão temporal, surgidos a par-

tir da seção "Hem, como Foi mesmo a História" na revista "Veja" em 1968, são originados de uma revista humorística italiana e também utilizados no semanário humorístico paulista "Governador"⁴⁸ como o autor esclarece no glossário de "Trinta Anos de Mim Mesmo". Da última técnica temos o exemplo: "Manchete esportiva da Gazeta de Esportiva: Na última e violenta disputa de domingo o super-craque PELÉandro liquidou mais dois generais na partida entre Horácios e Curriácios"⁴⁹. Há ainda com relação ao humorismo duas outras técnicas recorrentes. Primeiro, a frase histórica com ligeira modificação e, segundo, a não dita mas que poderia ter sido dita: "Jean Jacques Rousseau: 'Precisamos voltar à natureza'"⁵⁰. Porém a técnica mais usada nesta peça é a de cruzar um veículo de comunicação do presente veiculando notícias do passado, que percorre todo o texto: "Outdoor no Monte das Oliveiras: 'Pilatos lava as mãos com sabonete Caracala'"⁵¹.

O principal objetivo da peça é criticar e, criticando, leva o leitor (espectador) a ver que a história pode ser apenas uma história e que cada época da história do homem permite uma outra leitura dela. É o que faz o autor, satirizando em cada época aquilo que a história consagrou como sua melhor produção.

"O Homem do Princípio ao Fim" estreou em junho de 1967 no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, com os atores Fernanda Montenegro, Cláudio Corrêa e Castro e Sérgio Brito, contando com a participação especial do Quarteto 004 e direção de Fernando Torres, sendo o texto publicado em primeira edição em julho de 1978. Encontramos neste texto a ilustração da técnica carnavalesca da intertextualidade, aqui acentuada na sua vertente de colagem de gêneros

diferentes, o épico, o lírico e o dramático, além de várias espécies de narrativa.

Recorrendo-se a informações do próprio escritor, confirmamos a intencionalidade do texto: "É fundamental também ter em mente uma idéia geral exata para encaminhar o espetáculo. A escolha e seqüência dos textos são uma história que se conta, o público não pode se perder"⁵². Mais adiante esclarece: "Nossa idéia era a apresentação do homem do ponto de vista, justamente, humanístico"⁵³. Ou, como diz um dos narradores: "este espetáculo é uma escolha de textos, procurando dar uma idéia do homem, esse ser humano"⁵⁴. Municiado dessa idéia e intenção escreve um texto com "46% de material original" e o restante formado de colagens de fragmentos textuais de autores diversos.

No prólogo se contrapõem duas vozes: uma poética, de uma crônica de Rubem Braga, sobre um homem nadando sozinho no mar, e, outra, farsesca, de um fragmento de texto do próprio Millôr, o monólogo de um mendigo que inicia a peça "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros". Os dois textos se contrapõem dialeticamente à medida que um tematiza a heroicidade, e o outro a miséria humana.

A seqüência textual é constituída de onze quadros, uma introdução e um epílogo. O primeiro quadro enfoca o homem e o seu início, em que o autor lança mão da técnica da intratextualidade, inserindo fragmentos de seu texto satírico: "Esta é a Verdadeira História do Paraíso".

Em torno do tema do amor, mesclam-se, no segundo quadro, diversos gêneros, num "coquetel de alto poder poético"⁵⁵. O lírico de Camões e Vinícius de Moraes ao lado do poema erótico "O Cântico

dos Cânticos", a que o escritor empresta um tratamento dramático através do diálogo, e, sobretudo, o estranho diálogo de Petruquio e Catarina da peça "A Megera Domada" de Shakespeare, traduzida pelo próprio Millôr. Encerra o quadro o solilóquio de Molly Bloom do "Ulisses" de James Joyce.

No terceiro quadro, "O Homem: Lobo do Homem", os textos, de origem e gêneros diversos, ilustram essa contradição - o ódio - a partir de trechos políticos como o decálogo do senador Goldwater, que se contrapõe ao dramático monólogo da rainha Margaret, uma maldição sem igual, em Ricardo II de Shakespeare, também tradução de Millôr.

No quadro seguinte, "O Homem: A Sua Saudade", a carnava- lização se evidencia na justaposição de trechos líricos com "fra- ses, dísticos, rótulos e labéus"⁵⁶, expressões da cultura popular que se encontram em pára-choques de caminhões.

O quinto quadro, "O Homem: O Seu Medo", mistura elementos do poético com o documental. Assim vemos um aforismo de Guimarães Rosa sobre o cotidiano da aprendizagem do medo, uma reportagem da revista Life sobre um atentado à embaixada americana em Saigon, um ditado de Reynaldo Jardim sobre o medo e suas causas, e, encerran- do, o poema de Bertolt Brecht "A Infanticida Maria Ferrar", que personifica a vítima inocente do medo.

Millôr empresta ao tema do ciúme, no quadro seguinte, em contraponto com o trágico anterior, um tratamento cômico, utilizan- do um longo trecho da peça de Molière "Escola de Mulheres", também traduzida pelo escritor.

O sétimo quadro enfoca o homem na dimensão trágica de sua solidão, misturando o solilóquio de Ricardo II com a crônica de tons satíricos "Ser Gagá", extraída do livro "Lições de um Ignorante", encerrando com a dramática fala de Huw Morgan do romance de Richard Lewellyn, "Como Era Verde o Meu Vale".

O homem diante da afirmação ou negação da divindade é tema do oitavo quadro "O Homem: O Seu Deus". O poema da paixão de Santa Tereza dirigida a Jesus e os Salmos do Rei Davi dirigidos ao seu Deus se contrapõem a um aforismo profano de Voltaire e à fala agnóstica do artista de "Dilema de Um Médico" de Bernard Shaw.

O humor milloriano compõe o "Homem: O Seu Riso", o nono quadro, em que se destaca a reprodução de um poema, "A Coisa", todo construído na apropriação de expressões populares e lugares comuns, cuja colagem resulta na imagem do corpo humano. Poema este publicado pela primeira vez em "O Cruzeiro", em 1954, e inserido no livro "Tempo e Contratempo".

O "Fim" do homem, tema que organiza o décimo quadro, gira em torno de suicídios célebres: notícias e opiniões de gente famosa sobre a morte de Marilyn Monroe; trechos da carta-testamento de Getúlio Vargas; pequeno trecho de Macbeth, de William Shakespeare, também traduzido pelo escritor; e fragmento do monólogo que encerra a peça "A Boa Mulher de Setsuan", que funciona aqui como se fosse uma parábase. E o epílogo é uma adaptação da clássica história de James Thurber sobre o eterno retorno, que demonstra o ciclo de construção e destruição do mundo.

Apresentando características de carnavalização um pouco diferentes, na medida em que é mais um show musical⁵⁷, e Millôr

contribui apenas com a parte falada do espetáculo, temos a peça "Bons Tempos, Hein?!", escrita especialmente para o conjunto MPB4. O show estreou em São Paulo, no teatro TAIB, no dia 19 de março de 1979 e a peça publicada no mesmo ano. O roteiro musical conjuga música de autores diversos, nacionais e estrangeiros, com textos de Millôr, numa "dosagem simples de humor e drama, do comentário leve e quase inconseqüente à crítica necessariamente raivosa daquilo que a nós todos - platéia e palco - amargurou e humilhou nesses compridos 5.475 dias"⁵⁸.

Aqui a carnavalização se processa, primeiro, na integração dos discursos musical e verbal, e, segundo, na mescla dos modos satírico e "humor". Ao contrário dos outros textos do teatro de colagem, este não apresenta textos de outros autores. Millôr trabalha principalmente através de uma intratextualidade, aproveitando textos, na maior parte curtos, alguns epigramáticos, recolhidos de sua produção.

Mas a intertextualidade presente em "Bons Tempos, Hein?" não se constrói pelo aproveitamento de outros textos literários, mas sim pelo uso do registro de acontecimentos políticos e cotidianos da vida nacional.

O espetáculo se organiza em dois atos, sendo que o primeiro gira em torno da década de sessenta, e o segundo em torno da década de setenta. Os anos são percorridos cronologicamente, e o texto tem uma nítida marca de referencialidade, à medida que aborda momentos importantes da política nacional. Utiliza-se de referências documentais que se integram ao texto, compondo um espetáculo uno. Acima de tudo, essa agregação de elementos (texto, música,

narrador e estilização) objetiva uma síntese desses 15 anos da história do Brasil. Em consequência dessa forte referencialidade, o texto tende mais para o documental, agindo, segundo as palavras de Benjamim Santos, o Diretor Geral do Espetáculo, "como um espelho retrovisor da memória nacional nos seus últimos quinze anos"⁵⁹.

A peça "Computa, Computador, Computa", publicada em 1972, estreou a 3 de março do mesmo ano, tendo o casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres nos papéis de narradores. É definida pelo autor, no prólogo, como "uma arlequinada, uma fantochada, uma palhaçada", concluindo com uma tirada carnalizante: "No mezzanino do urdimento o franca-tripa funambulesco bufoneia um impávido e desbunda solerte"⁶⁰.

Novamente vemos um texto escrito por encomenda, ou como diz o autor: "escrito sob coação de Fernanda Montenegro"⁶¹.

Diferentemente dos outros de colagem, que se estruturam em torno de temáticas históricas, este é um texto de narrativa ficcional, efetuado por dois narradores personagens. Apresenta-se como uma paródia da trajetória humana, já no final dos tempos, num clima de ficção científica.

Esta colagem repete os procedimentos das peças anteriores como a deturpação de clichês ("O silêncio é de prata, tempo é dinheiro, mas nem tudo que reluz é ouro")⁶². Mas o que predomina é a intratextualidade. Para não nos alongarmos citamos um fragmento extraído da peça "Pigmaleoa": "É, neste mundo não há felicidade. Portanto a gente tem que ser feliz assim mesmo"⁶³. A intertextualidade se limita a um mosaico de citações e de transformações de lugares comuns, como vimos acima. Na mecla de elementos dos três modos pre-

pondera o satírico no ataque direto e agressivo a pessoas como Flávio Cavalcanti e Roberto Marinho e a instituições como a revista Manchete e a Editora Bloch ("a mediocridade mais colorida do Brasil").

As peças "É..." (1977), "Os órfãos de Jânio" (1979) e "Vidigal - Memórias de Um Sargento de Milícias" (1981) não se incluem no universo dessa pesquisa.

Colocações Finais

Para evitarmos excesso discursivo e sobrecarga de exemplos vamos nos referir à literatura documental de Millôr de maneira linear, esboçando o perfil estrutural dos seguintes livros: "Trinta Anos de Mim Mesmo" (1972) e "Millôr no Pasquim" (1977). Nos textos que compõem estes livros detectamos os procedimentos da técnica de recolha no aproveitamento de um texto em outro, e que se processa ora pelo palimpsesto, ora na re-escritura, ou na simples seleção. Ambos os livros aqui citados apresentam duas maneiras diversas de executar essa técnica. A primeira consiste na organização em torno das atividades do escritor em um lugar determinado, "Millôr no Pasquim". Na segunda maneira, a atividade de recolha obedece a um corte temporal de sua produção.

Em "Trinta Anos de Mim Mesmo", além da recolha dos textos, aqui e ali aparecem textos novos, principalmente nas notas de

rodapé, em dois encartes, um dedicado ao "ministério de perguntas cretinas", e o outro às "palavras que precisam ser inventadas" ("Dicionovário"). Mas o elemento novo consiste no pequeno glossário ao final do livro, em que o autor esclarece a gênese de algumas de suas seções humorísticas como "Poste-Escrito", da revista "A Cigarra", "Teatro Corisco", "Confúcio disse"; fornece preciosas informações, por exemplo, a respeito do seu pseudônimo usado durante muito tempo, "Vão Gogo (Emmanuel)", homenageando Kant e Van Gogh. Vale ressaltar que este volume de mais de duzentas páginas, que documenta as várias seções humorísticas de Millôr, não repete nenhuma delas, o que registra a fertilidade do seu poder criativo. Sarcásticamente, o autor dedica o glossário aos professores e alunos de comunicação, que hoje estão mais interessados nos processos de criatividade do que na própria obra do escritor.

Em "Millôr no Pasquim" tem-se uma miscelânea de textos, representativos de sua produção no naquele semanário. Talvez o mais importante a ressaltar seja o tamanho dos textos, grande para o padrão de texto humorístico, o que confirma o caráter especial do humor milloriano, que não se limita apenas ao texto das charges e a outros textos curtos. É interessante ainda observar que a sua atividade no "Pasquim" fez surgir um novo pseudônimo, "VolksMillôr - um humorista do povo, para o povo e pelo povo", que tem uma explícita conotação satírica, contrapondo-se ao cômico "Vão Gogo" que se relaciona aos risinhos tempos de "A Cigarra".

Essa literatura documental, que nos limitamos apenas a situar, inscreve-se no leque amplo das possibilidades carnavalizantes do humorismo milloriano.

Aqui consideramos o "humorismo" de Millôr em sua dimensão ambígua, no seu caráter de "festa", na possibilidade de convergência, de simultaneidade do cômico, do satírico e do "humor", como um retorno sobre si mesmo, no qual os modos do risível estão cada um dentro dos outros.

A carnavalização, que funda o "humorismo" de Millôr Fernandes, transforma-o na mais ambivalente manifestação do risível, à medida que absorve elementos de certa forma antagônicos, como, por exemplo, o ataque direto e a referencialidade do texto satírico com a introspecção do "humor".

Assim, o caráter de fusão de elementos às vezes diferenciados imprime ao humorismo uma dimensão complexa, pois instaura um universo de "atração e repulsa" que todo satírico apresenta em relação ao objeto satirizado, ao lado do ritmo alegre do cômico e da reflexão crítica do "humor", conciliando, desta maneira, o cotidiano do cômico, o personalizado do satírico e o universal do "humor".

Esse alargamento de espaço na atualidade permite ao humorismo assumir um espaço privilegiado no campo do risível, ao absorver elementos do cômico e do satírico.

Contudo, apesar de o cômico ter diminuído um pouco a sua sedução, mesmo assim continua, através do seu riso alegre e comunicativo, a denunciar e criticar o ridículo do homem e da sociedade por ele construída, nada escapando às suas malhas cáusticas e a sua visão do mundo às avessas.

Apesar de gradativamente absorvido pelo humor, o satírico ainda se impõe em Millôr Fernandes pelo riso sarcástico e demolidor consubstanciado no ataque frontal, ao circunscrever-se ao domínio

político e aos detentores do poder.

Essa multiplicidade faz do "humorismo" o emblema da fragmentação dos grandes gêneros literários e, igualmente, das grandes ideologias. Desta maneira, a mescla, o hibridismo, parece ser a tônica da modernidade, tanto no campo literário quanto no político.

Não está na dimensão deste trabalho uma análise pormenorizada de todas as colocações aqui feitas, pois o nosso ponto de partida foi estabelecer em traços largos as três máscaras do risível em Millôr Fernandes. Assim, nos limitamos a traçar o perfil de cada um dos modos do risível, a refletir sobre os textos à luz da teoria situando-os nas categorias modais, e a abrir um espaço para a convergência das manifestações do risível no humorismo carnavalescante de Millôr Fernandes. Aqui e ali, as análises tenderam a matizar as classificações. Daí resultam algumas conseqüências. A primeira, diz respeito à circularidade da pesquisa que partiu da mescla, separou os modos para depois fundi-los no "humorismo". Segundo, a não adoção de uma linha teórica já consagrada, nos obrigou a ampliar a parte da teoria para nela registrarmos os estudos mais significativos na área do risível e do riso. Por último, ao delimitarmos as três vertentes do risível em Millôr, de certa forma fragilizamos a nossa abordagem. Esquecemos - foi o nosso erro - a velha máxima de estabelecer a medida exata, pois em tudo deve-se observar os limites do possível de acordo com as nossas circunstâncias e possibilidades.

Agora, sem receio de errar novamente, afirmamos que durante toda a jornada ficamos em diálogo permanente com a dúvida e, cremos, prontos para aceitar as críticas, algumas já pressentidas,

e outras que certamente nos hão de auxiliar na tarefa de corrigir. O confronto com a crítica é sempre fecundo, ela nos leva a uma atitude de revisão, salutar a qualquer pesquisador. Mas no seu todo, um trabalho deve ter a força necessária para responder por si só, às objeções que lhe fazem, sem justificações, sem defesas ou quaisquer ajustes à margem. Ele é o que pôde ser.

NOTAS DIVERSAS

¹Cf. Quintiliano. *Instituições Oratórias*, na tradução de Jerônimo Soares Barbosa, Tomo 1, São Paulo: Edições Cultura, 1944. p. 148.

²Aqui a palavra "intertextualidade" está sendo usada com certa simplificação, fruto de uma necessidade didática, à medida que a nossa visão teórica dos modos provém de uma organização feita a partir de elementos oriundos de linhas teóricas diversas.

³Como afirmamos no início do trabalho, a nossa "teoria" parte da noção de modo como uma espécie de pré-gênero, que se inspira nas categorias narrativas - os "mythos" - de Frye, adaptando as quatro categorias em três (cômico, satírico e o "humor"). Todas estão fundadas na oposição e na interação de um mundo "ideal" com o mundo real, sendo, portanto, os três modos relacionados ao mundo da experiência, daí seu caráter de referencialidade no acentuado conteúdo social de cada um deles. Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.

⁴A expressão "humorismo" parece ser o termo adequado, pelo menos o mais usado, para recobrir a fusão das três vertentes do risível em Millôr Fernandes, misturando e alternando elementos do cômico, do satírico e do "humor". O humorismo passa a ser usado nesta unidade pela sua possibilidade de coalescência, ou ainda pelo seu poder de

mescla e de fusão. Essa tendência de fazer convergir gêneros é uma característica da modernidade que Adorno assinala no seu livro já citado. Cf. Adorno, op. cit., pp. 225 a 229.

⁵Sobre os problemas de juízos de valor, conferir as idéias e a citação da Professora Leyla Perrone-Moisés. "Escolher e/é julgar" in Colóquio/Crítica nº 25, Lisboa, janeiro 1982.

⁶Contudo, apontamos ainda alguns textos e entrevistas em que aparecem dados biográficos importantes: Entrevista a José Maria Cançado no Jornal "Leia", número 115, de maio de 1968; entrevista a Geneton Moraes Neto, no suplemento "Idéias" do "Jornal do Brasil", de 07/09/87; entrevista ao Jornal do Brasil, edição de 24/06/89; algumas informações em "Reflexões Sem Dor"; "Notas de um Ignorante", em "Lições de um Ignorante"; "Como um Prefácio" em "Esta é a Verdadeira História do Paraíso"; Notas biográficas na segunda edição de "Computa, Computador, Computa"; Notas biográficas na primeira edição de "O Homem do Princípio ao Fim"; entrevista ao suplemento Folhetim, da Folha de São Paulo, de 30/12/79; notas biográficas em Literatura Comentada, organizada por Maria Célia Rua de Almeida Paulillo, pp. 3-8.

⁷Na verdade, Millôr já publicara em 1984, os 10 anos de idade, um desenho em "O Jornal". Ganhou, pela publicação, 10 mil réis que, segundo o autor, foi "o prenúncio de uma mentalidade profissional que continuaria a vida inteira". Cf. FERNANDES, Millôr. Trinta Anos de Mim Mesmo. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p. 231.

⁸Cf. FERNANDES, Millôr. Trinta Anos de Mim Mesmo. p.161.

⁹Devemos a expressão ao Professor João Alexandre Barbosa e, igualmente, à reflexão sobre o tema da fuga do artista para uma existência privada. Cf. BARBOSA, João Alexandre. A Tradição do Impasse. São Paulo:Ática, p.117.

¹⁰A literatura documental imbrica-se com a testemunhal, procedimento comum a partir da modernidade, cuja tônica é o entrelaçamento dos gêneros literários, como estamos comprovando em Millôr Fernandes. Não cabe estabelecer os traços distintivos de ambas como gêneros literários, apenas situar o documental nos textos de Millôr. Isto ocorre, primeiro, na capacidade de registrar sua atividade jornalística no livro "Trinta Anos de Mim Mesmo". E, segundo, na documentação cronológica dos acontecimentos políticos relacionados à Nova República em "Diário da Nova República".

¹¹Cf. entrevista a Geneton Moraes Neto no suplemento "Idéias" do "Jornal do Brasil" de 07/11/87.

¹²Cf. entrevista a Geneton Moraes Neto no suplemento "Idéias" do "Jornal do Brasil" de 07/11/87.

¹³Cf. entrevista ao "Jornal do Brasil" de 24/06/89.

¹⁴Cf. entrevista ao "Jornal do Brasil" de 24/06/89.

¹⁵Cf. entrevista a Geneton Moraes Neto no suplemento "Idéias" do "Jornal do Brasil" de 07/11/87.

¹⁶Cf. Trinta anos de mim mesmo.

¹⁷Estamos nos referindo ao conceito de carnavalização expresso por Bakhtin no livro citado, *A Cultura Popular na Idade Média*, ao descrever e situar historicamente a obra de François Rabelais, na qual Bakhtin observa a grande festa popular do carnaval.

¹⁸Esta referência inscreve-se numa longa tradição que vem da literatura grega até Montaigne, e que dá título ao Livro 1, Cap. L, de seus Ensaios. Cf. MONTAIGNE, Michel. *Seleção dos Ensaios*. Trad. J.M. de Toledo Malta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961, pp. 208 a 209.

¹⁹FERNANDES, Millôr. *Livro Vermelho dos Pensamentos de Millôr*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., s/d, p. 42.

²⁰Aqui registramos os dois pólos, o élan vital representado por Eros e o impulso de destruição representado por "Tânatos". Ambos convivem no humorismo de Millôr, em especial nos textos da segunda fase do seu teatro.

²¹BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia

das Letras, 1986, p.155.

²²Cf. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e Técnica, arte e política. Obras escolhidas*, vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, pp.165 a 196.

²³Remetemos o leitor às explicações desses dois termos tributários de Baudelaire elaboradas na nota 3 do capítulo sobre o cômico.

²⁴FERNANDES, Millôr. *Duas Tábuas E Uma Paixão*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p.11.

²⁵Idem, *ibidem*, p.111.

²⁶A expressão "absurdo" está sendo usada aqui para designar o texto "Flávia, Cabeça, Tronco e Membros", cuja mescla de elementos e o cruzamento de linhas temáticas diversas aproximam este texto do nonsense, ao mesmo tempo que ele parodia o absurdo da condição humana e o caos da sociedade.

²⁷Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

²⁸Cf. FERNANDES, Millôr. *O Homem do Princípio ao Fim*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982, p.5.

29 Idem, ibidem, p. 6.

30 Cf. MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1965, p. 73.

31 O trecho citado é o refrão do Hino da Proclamação da República, de Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada.

32 Cf. Nota de rodapé do texto "Liberdade, Liberdade", p. 126.

33 FERNANDES, Millôr. *A História é Uma História - e o homem o único animal que ri*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1978, p. 20.

34 Idem, ibidem, p. 20.

35 Idem, ibidem, p. 31.

36 Idem, ibidem, p. 37.

37 Idem, ibidem, p. 51.

38 Idem, ibidem, p. 55.

39 Idem, ibidem, p. 55.

40 Idem, ibidem, p. 60.

41 Idem, ibidem, p. 62.

42 Idem, ibidem, p. 81.

43 Idem, ibidem, p. 83.

44 Idem, ibidem, p. 87.

45 Idem, ibidem, p. 91.

46 Idem, ibidem, p. 95.

47 Idem, ibidem, p. 104 e 105.

48 Idem. Trinta Anos de Mim Mesmo, p. 235.

49 Idem. A História é Uma História, p. 33.

50 Idem, ibidem, p. 75.

51 Idem, ibidem, p. 49.

52 Idem. O Homem do Princípio ao Fim, p. 6.

53 Idem, ibidem, p. 6.

54 Idem, iobidem, p. 7.

55 Idem, ibidem, p.26.

56 Expressão que também se encontra em "Lições de Um Ignorante", na crônica "Frases que ficam ou não", p.35.

57 A experiência de Millôr em shows musicais não se limita apenas a "Bons Tempos Hein?!". Ele escreve, em 1967, o texto do Show da Rhodia "Mulher, esse super-homem", e, em 1968, escreve para Elizabeth e Zimbro Trio.

58 FERNANDES, Millôr. Bons Tempos Hein?! Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1979, pp.7 e 8.

59 Idem, ibidem, p.22.

60 Idem. Computa, Computador, Computa. Rio de Janeiro: Editorial Nárdica, 2.ed. s/d, pp.9 e 10.

61 Idem, ibidem, p.11.

62 Idem, ibidem, p.16.

63 Idem, ibidem, p.62.

APÓS

AS ÚLTIMAS PALAVRAS

*"Tudo o que faço e medito
Fica sempre na metade
Querendo quero o infinito
Fazendo, nada é verdade."*

FERNANDO PESSOA

Todo trabalho - que se quer inteiro - deve começar pelo começo e concluir com o fim. Mas se é difícil saber começar, mais difícil ainda é a certeza de se ter completado alguma coisa ao se colocar o ponto final.

Visto deste outro lado, tudo ficou pequeno e diferente. Não é aquilo que foi sonhado, nem mesmo o que foi aceito fazer. O trabalho tinha uma rota, cujo traçado as sucessivas escalas alteraram e ampliaram. Assim as velas foram passando num sentido muito além do desejado. Por que a realização é diferente do desejo? E por que é sempre melhor o que não chegamos a fazer? Talvez porque foram sempre ambiciosos os sonhos e pobre a pena. No final da jornada, restou a mágoa de buscar além dos limites, por desconhecer as limitações, o que é em si uma razoável dose de ousadia, sem necessidade de lhe serem acrescentadas outras.

Contudo as ousadias se multiplicaram.

Uma delas diz respeito à construção do modelo capaz de instrumentalizar a leitura. Tarefa perigosa e difícil de explicar, que nos jogou num espaço de amplos horizontes. Buscamos construir um texto, partindo da fragmentação dos textos-leitura nas unidades do riso e do risível. O que nos preocupou durante a jornada não foi tanto o conhecimento da matéria, daquilo que tomamos emprestado

aqui e ali para dar realce ao que intuimos na primeira leitura, mas o dar forma e coesão às três máscaras do risível em Millôr Fernandes. Moveu-nos não o gosto pela descoberta, ou a paixão pelo original, mas a tendência didática de marcar os limites, falar sobre essa zona de sombras e luzes que separa e, ao mesmo tempo, mistura coisas já classificadas na antiguidade, como o cômico e o satírico e que a modernidade mesclou no humorismo.

Numa primeira revisão, dir-se-ia que a questão mais controversa e complexa entre aquelas que integraram - e ousamos dizer, afligiram - a pesquisa foi exatamente a perfil particular de cada um desses métodos. E a complexidade aumentou à medida que tais questões se inter-relacionaram, tanto no nível teórico quanto na mescla carnavalesca do humorismo bem brasileiro de Millôr Fernandes. Ainda sob o aspecto teórico dos modos, seguimos a tradição pela qual qualquer discussão crítica sobre um tema deve recuar e desenvolver-se a partir do quadro histórico em que se originou. Acompanhamos, em linhas gerais, a discussão sobre o riso e o risível, fazendo recuar as reflexões sobre o cômico e o satírico, o primeiro a Platão, passando pela comédia em Aristóteles; e o segundo a Aristófanes, passando pela sátira em Horácio.

No terceiro modo o "humor", grifado no decorrer do trabalho em virtude da dimensão "brasileira" do termo, mesmo considerando a sua ausência na retórica clássica, mantivemos a tradição, fazendo recuar as reflexões aos quadros teóricos pré-românticos. Na pontuação do riso tentamos realizar não o resgate do seu desempenho histórico, conforme o fez Bakhtin no seu livro sobre Rabelais, mas optamos pela diacronia de sua conceituação. Preocupou-nos, mais o

papel e as funções do riso na literatura. Todo esse alargamento teórico expressa o desejo maior de servir ao cotidiano do professor.

A inclinação teórica foi sempre um esforço para compreender o corpus. E a preocupação de significar um e outro termo por nós utilizado na pesquisa foi um recurso didático que se harmonizou com o das citações, válidos ambos pela força explicativa e testemunhal. Como reza o ditado popular: "É bom ir a pé, quando se leva um cavalo pela rédea".

Outra questão perigosa, que nos obrigou a fazer um recorte, ainda que pouco profundo, foi a função do risível na moldura de seus primeiros teóricos, ética entre os gregos e moralizante entre os romanos.

Foi sempre um caminhar sobre um fio de uma navalha, até porque a modernidade tende a obscurecer essa função. E Millôr afirma que "jamais escreveu uma moral moralizante". Buscamos não nos envolver muito com a função moralizadora, mas ela subsiste insidiosamente apesar de suas múltiplas metamorfoses. O desejo moderno de destruir contém ainda os germes do modificar e até mesmo e do corrigir.

— Desta forma, o largo espectro do risível nos conduziu a abordar tópicos complexos, e nos levou a proceder, aqui e acolá, a alguns "mise au point" para complementar a escrita textual.

Invocamos autores e textos para a leitura do riso e do risível em Millôr. Mas essa polifonia não intentou ser um escudo à teoria ou uma prova testemunhal de mestres. Moveu-nos a vontade de referir o encontro e o desencontro de idéias e pesquisas.

Cumpre, porém, e sempre, lembrar a categoria de adágio, ou mesmo de provérbio, ou ainda de lugar-comum inserida na afirmativa de que todo texto é tributário de outros, o que confirma ser cada texto um novo testemunho desse longínquo percurso de intertextualidade. E, assim, num tributo a essa tradição, registramos, aqui, os nossos agradecimentos aos autores e seus textos que embasaram o capítulo teórico do riso e do risível e ajudaram a construir a leitura em Millôr. E, ainda, a todos aqueles que, de forma direta ou oblíqua, se incorporaram ao nosso discurso. Uma dúvida nos angustia: Após anos de leitura ainda que pouco sistematizada, faltou-nos a pontuação percentual de Guimarães Rosa. Não saberíamos dizer agora, com real certeza, o que é autenticamente nosso. Tudo é incerto no espaço dessa memória ou como diz Pessoa. "Porque enganado / Julguei ser meu o que era meu? / Que outro mo deu? /

A admiração que sentimos por um artista nem sempre nos leva ao desejo de conhecê-lo. Essa atitude de recusa depende da idealização e da cautela de cada um de nós. Há o receio, natural, de juntar admiração e convívio. Cremos, entretanto, que Millôr pertence ao grupo daqueles que é possível admirar e freqüentar. As tentativas efetuadas, uma direta e várias indiretas, não possibilitaram o encontro.

Como é a palavra o respeitado, nos sabemos da recolha delas, dispensas nos textos documentais de Millôr, sobretudo trinta anos de mim mesmo, Millôr no Pasquim e os abundantes paratextos de seus livros.

A finalizar, só mais duas observações. O que primeiro foi uma idéia vaga, uma intuição e, um sonho, um desejo e, mais tarde,

uma paixão: jamais foi uma atividade de prazer ou de fruição. Foi, sem dúvida, uma árdua tarefa cujos resultados são ambivalentes. Pois se pesquisar é, sobretudo, "descobrir", ao concluí-la devemos fazê-lo, mostrando ao lado dos possíveis sucessos os prováveis reveses, pois os erros e os sofrimentos são sempre úteis para evitar incorrer neles novamente, ainda que, com toda a probabilidade, iremos incorrer em outros. Daí a constante indagação crítica que sempre acompanhou o trabalho. Segundo, há ainda que se insistir: o que agora está feito, ou seja, a organização teórica, a seleção dos textos, a leitura dos mesmos, diz respeito à possibilidade da divisão tripartida da obra publicada em livros de Millôr Fernandes. É a leitura que se fez escritura ao passar para organização teórica.

Durante todo o caminho procuramos não nos embaraçar demasiado com as possíveis acusações de contradições, ou com quaisquer formas de temor penal. Estamos aqui para assumir os erros e as "erâncias" de buscar um percurso mais fora do comum. Assim, por não querer "repetir" lançamo-nos em traiçoeiras águas da escritura sem um seguro respaldo teórico do já consagrado. Não foi, seguramente, um texto de dissertação tradicional, impregnado de convicções, mas é um texto que contém mais dúvidas do que explicações e, sem dúvida, mais erros do que acertos.

Ao reler trecho a trecho tudo quanto foi escrito, assalta-nos a dúvida se valeu a pena o trabalho e a desolação de constatar a distância entre o que pensamos fazer e a sua cópia imperfeita.

Parafraseando Fernando Pessoa, ousamos afirmar que o "sonho é grande" e a "obra imperfeita". Assim do que aqui foi feito é

nossa a tarefa "ousada", a "por-fazer" fica, no dizer de Brecht,
"para quem a tornar melhor".

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- AGOSTINHO, Confissões. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1987.
- ALLEMAN, Beda. "De l'ironie en tant que principe". In ---- Poétique 36. Paris: Seuil, nov. 1978.
- ANDRADE, oswald de. A Sátira na Literatura Brasileira. In ---- BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BMA. São Paulo: BMA, abr./jun. 1945.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Iniciação à comédia. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. Poética. Rio de Janeiro: Globo, 1966.
- Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro: Edomo, s/d.
- AUBOIN, Ehlie. Les genres du risible: Ridicule, Comique, Esprit, Humor. Marseille: OFEP, 1948.
- AUERBACH, Eric. Linguaje Literario y Publico in la Baja latinidad y en la Edad Media. Barcelona: Breves/Ensayo/Seix Barral, s/d.
- Mimesis. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

- AVILA, Afonso. O modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BALIBAR, Etienne e.a. Literatura, significação e ideologia. Trad. Maria Madalena Gonçalves e.a. Lisboa: Arcádia, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio: Forense-Universitária, 1981.
- A cultura popular na idade média e no renascimento. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília/São Paulo: UnB/Hucitec, 1987.
- Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance). Trad. Aurora Fornoni Bernardini e.a. 2.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.
- Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOSA, João Alexandre. A metáfora crítica. São Paulo: perspectiva, 1974.
- A tradição do impasse. São Paulo: Ática.
- BARTHES, Roland. Crítica e verdade. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- O grau zero da escritura. Trad. Anne Armichand e Álvaro Lorencini. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- O prazer do texto. Trad. Maria Margarida Barahama. Lisboa: Edições 70, 1980.
- O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense.
- S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

- A aventura semiológica. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres Completes. Paris: Gallimard, 2 vol., 1975.
- Escritos sobre arte. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1991.
- BEATA NEVES, Luiz Felipe. "A Ideologia da Seriedade". In ----- Revista de Cultura, Petrópolis: Vozes, jan./fev. 1974, pp.35-40.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Trad. Heindrun Krieger Mendas da Silva e a. Rio: Tempo Brasileiro, 1975.
- Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouwanet e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. O riso. (Ensaio sobre a significação do cômico). 2.ed. Rio: Zahar, 1983.
- BERMAN, Marshal. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Foriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. A vanguarda antropofágica. São Paulo: Ática, 1985.
- BOILEAU, Nicolas. Arte poética. Trad. Conde de Ericeira. Lisboa: Fernandes, s/d.
- BOSI, Alfredo. O ser e o tempo na poesia. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- BOOTH, Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago: University of Chicago press, 1974.

- A retórica da ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro.
Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- BOUSONO, Carlos. "La poesía y la comunidad". In ____ Teoría de la Expresión Poética. Madrid: Gredos, 1956.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. A tradição sempre nova. São Paulo: Ática, 1976.
- As figuras de linguagem. São Paulo: Ática, 1989.
- BRETON, André. Antologie de l'humor noir. Paris: Sagitaires, 1940.
- BRINKER, Menachem. "Farce and the Poetics of the Vraisemblable".
In ____ Critical Inquiry, mar. 1983, pp.565-77.
- BRITO, M. da S. "O Humorismo". In ____ Cartola de mágico. Rio: Civilização Brasileira, 1976.
- CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Trad. Tânia Pellegrini.
Rio: Globo, 1987.
- VALCINO, Italo. Punto y Aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad. Trad. Gabriela S. Ferlosio. Barcelona: Bingleira, 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1976.
- Dialética da malandragem. (caracterização das memórias de um sargento de milícias). In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970.
- CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- CARRATORE, Enzo del. "Introdução ao Estudo das Sátiras de Horácio". In: Alfa. São Paulo: FFCL de Marília, 1962.
- CIAN, Vitório. La Satira. Milano: Dottore Francesco Vilari, 1945.
- CÍCERO, Marco Túlio. De l'Orateur - Livre II. Paris: Les Belles Lettres, 1927.
- CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado. Trad. de Theo Santiago. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1978.
- COHEN, Jean. "Comique e Poétique". In: Poétique, n. 61, Paris: Seuil.
- COSTE, Didier. "Genografia: Normas y tensiones en las provincias del discurso". In: Eutropías. Madrid: René Jara y Jenaro Talens editores, vol. III, n.2-3 otoño, 1987 - invierno, 1988, pp.37-51.
- CROCE, Benedetto. Estética. Trad. Angel Vegue y Goldoni. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S/A, 1971.
- CURTIUS, Robert. literatura européia e idade média latina. Trad. Paulo Cabral e Paulo Rónai. Rio: INL, 1957.
- DAVIS, Jessica M. Farce. London: Methuen, 1978.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. R.L. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DEMÓCRITO y LUCIPO. Docctrinas Filosóficas - Reflexiones Morales. Santiago del Chile: Escilla, 1938.
- DIDEROT, Denis. Discurso sobre a poesia dramática. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DORTLES, Gillos. novos ritos, novos mitos. Trad. A.J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, s/d.
- DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- DUBOIS, Jean. Retórica geral. Trad. Carlos Felipe Moisés e a.
São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- DUGAS, L. Psychologie du rire. Paris: Felix Alcan, 1910.
- DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. Trad. Roberto Figurelli.
São Paulo: Perspectiva, 1981.
- A estética e as ciências da arte. Trad. Alberto Bravo.
Lisboa: Livraria Bertrand, 2 vol., 1982.
- DUROZOL, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. O surrealismo: teorias,
temas, técnicas. Trad. Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva.
Coimbra: Almedina, 1976.
- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo:
Martins Fontes, s/d.
- ECO, Umberto. A obra aberta. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson
de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- O nome da rosa. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas
de Andrade. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- A definição da arte. Trad. José Mendes Ferreira. Lis-
boa: Edições 70, 1986.
- Sobre os espelhos e outros ensaios. Trad. Beatriz Bor-
ges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Arte e beleza na estética medieval. Trad. Mário Sabino
Filho. Rio: Globo, 1989.
- Semiótica e filosofia da linguagem. Trad. Mariarosaria
Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.
- EDEM, Rick. "Master Tropes in Satire". In ____ Style, 21, vol. 4,
University of Northern Illinois, 1987.

- ESCARPIT, Robert. El Humor. Buenos Aires: Editorial Universidade de Buenos Aires, 1962.
- ESOPD. Fables. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- FERNANDES DE LA VEGA, Celestino. El Secreto del Humor. Buenos Aires: Nova, 1967.
- FERRARA, Lucrécia D'Alésio. A estratégia dos signos. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FISCHER, Ernst e.a. Sociologia da arte. Trad. Leandro Konder e.a. Rio: Zahar, 1966.
- A necessidade da arte. Trad. Orlando Neves. Lisboa: Ulisséia, s/d.
- FOIX, Juan Carlos. Que es lo Cómico. Buenos Aires: Editorial Columba, 1965.
- FONTANIER, Pierre. Les Figures du Discours. Paris: Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, Michel. História da loucura. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRANCASTEL, Pierre e.a. Sociologia da arte, II. Trad. Maria da Glória Ribeiro da Silva e.a. Rio: Zahar, 1967.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- "El Humorismo". In: Obras completas. Madrid: Nova, V. VIII, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. "The Mythos of Winter: Irony and Satire". In: Satire: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Edi-

- tor, 1971.
- Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.
- O caminho crítico. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GAIFFE, Felix. le rire et la scene française. Paris: Boivin & Cie, 1931.
- GARRONI, Emílio. Projeto de semiótica. Trad. A.J. Pinto Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- GENETTE, Gérard. Figures I, II, III. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- "Le journal, l'antijournal". In: Poétique, 56. Paris: Seuil, 1984.
- Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.
- Introduction à l'architexte. Paris: Seuil, 1979.
- Seuils. Paris: Seuil, 1987.
- GOETHE e. a. Teorias poéticas do romantismo. Trad. Seleção e Notas. Luíza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- GOMBRICH, E.H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- GOLDMAN, Luciene e. a. Teses: sociologia da literatura. Trad. José Aguiar. Lisboa: Estampa, 1972.
- GOMES, Roberto. Crítica da razão tupiniquim. 3.ed. Porto Alegre: Editora Movimento, UFRGS, 1979.
- GOYANES, J. Del Sentimiento Cómico en la Vida y en la Arte (Ensayo estético-psicológico). Madrid: M. Aguilar Editor, 1932.

- GRASSI, Ernesto. Arte como anti-arte. Trad. Antonieta Scarabello. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- GREIMAS, A.J. e COURTES, José. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu Dias Lima e.a. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GUINSBURG, Jacó, COELHO NETO, José Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). Semiologia do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAMBURGER, Kate. A lógica da criação literária. São Paulo: Perspectiva.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo: mestre Jou, 1912.
- Maneirismo: a crise da renascença e a origem da arte moderna. Trad. Magda Franca. São Paulo: EDUSP, 1976.
- HEGEL, Georg Wilhelm. Estética - poesia. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HIGHET, Gilbert. The Anatomy of Satire. New Jersey: Princeton, 1961.
- HOBBS, Thomas. Leviatã I. Trad. de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, (Col. Os Pensadores), 1979.
- HODGART, Matthew. La sátira. Trad. Angel Guillén. Madrid: Guadarrama S/A, 1969.
- HUIZINGS, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie et Parodie". In: Poétique. Paris: Seuil, n.36, nov. 1978.
- Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1989.
- Prática do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio: Imago, 1991.

- INGARDEN, Roman. A obra de arte literária. Trad. Albin E. Beau e.a. Lisboa: Calouste Gulbentkian, 1973.
- JACQUART, Emmanuel. "le mots sous les maux". In: Travaux de Linguistique et de Litterature. Paris: Klincksieck, XX, 2.
- JAEGER, Werner. Paidéia. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1979.
- JOLLES, André. Formas simples. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JAMESON, Fredric. Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumna Maria Simon e.a. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JANBKELEVITH, Wladimir. L'Ironie. Paris: Flammarion, 1964.
- JAUSS, Hans Robert. História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos gêneros. Porto: José Soares Martins, 1970.
- JEANSON, Francis. Signification Humaine du Rire. Paris: Seuil, 1950.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra: Editor Sucessa.
- Lo grotesco. Buenos Aires: Editorial nova.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'ironie Comme Kope. In: Poétique, Paris: Seuil, n.41, fev. 1980.
- KERNAN, Alvin P. "A Theory of Satire". In: Satire: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971.
- KRIS, Ernest. Psicoanálisis y Arte. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1955.

- KRISTEVA, Júlia. Introdução à Semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- KUNDERA, Milan. O livro do riso e do esquecimento. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- LALO, Charles. Esthétique du rire. Paris: Flammarion, s/d.
- LANGER, Susanne. Sentimento e forma. Trad. Ana Maria Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Coleção Estudos, Editora Perspectiva, 1980.
- Filosofia em nova chave. São Paulo: Coleção Debates, Perspectiva, 1976.
- LAPA, M. Rodrigues. Estilística da língua portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- LAUSBERG, Henrich. Elementos de retórica literária. Trad. R.M.R. Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.
- LEFEBVRE, Henri. Introduction à la Modernité. Paris: Les Editions de Minuit, 1962.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. L'Image Fascinante et le Surréal. Paris: Plon, 1965.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Coleção Estudos, Editora Perspectiva, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes. Rio: Francisco Alves, 1983.
- LOBO, Luiza. Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOFMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

- MACHEREY, Pierre. Para uma teoria da produção literária. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1971.
- MACK, Maynard. "The muse of satire". In: Satire Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971.
- MARTINS, Antônio. Artur Azevedo: a palavra e o riso. Rio/São Paulo: Perspectiva/EDUFRJ, 1988.
- MAURON, Charles. Des Métaphores Obsédantes au Mythe personnel: introduction à la Psychocritique. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- Psychocritique du Genre Comique. Paris: José Corti, 1970.
- MENEZES, E. Diaty B. "O riso, o cômico e o lúdico". In: Revista de Cultura, Petrópolis: Vozes, jan./fev. 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. Trad. José Artur Gianotti e Armando M. de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MONTAIGNE, Michel de. Seleção dos ensaios de Montaigne. Rio: José Olímpio, 1961.
- MORAES, Emanuel. Drummond rima ITABIRA mundo. Rio de Janeiro: livraria José Olympio Editora, 1972.
- MOURALIS, Bernard. As contra-literaturas. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- MUKAROVSKY, Jan. Escritos sobre estética e semiótica da arte. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981.
- PAGNOL, Marcel. Notes sur le rire. Paris: Magel, 1947.
- PAIVA, Maria Helena de Moraes. Contribuição para uma estilística da ironia. Lisboa: Calouste Gulberkean, 1961.

- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena Mery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PASCAL, Blaise. Onzième Lettre. In: Oeuvres Complètes. Tome Premier. Paris: Hachette, 1958.
- PAULSON, Ronald. "The fictions of satire". In: Satire: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971.
- PAZ, Octavio. Os filhos do barro. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- El Arco y la Lira. México: Fondo de Cultura, 1962.
- Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEIXOTO, Afrânio. "Humor". In: Ensaio de breviário nacional do humorismo. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1936.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Ática, 1978.
- PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi e a. Campinas: UNICAMP, 1988.
- PHILBERT, Louis. Le rire. Paris: Germer Baillièrre et Cia., 1983.
- PIRANDELLO, Luigi. Ensayos. Madrid: Guadarrama, 1968.
- PIRES, Ormindo Filho. O social e outros ensaios. São Paulo: Edições Quiron Ltda., 1976.
- PLATÃO. "La République". In: Oeuvres Complètes. Traduction Léon Rabin e M.J. Moreau. Paris: Gallimard, 1950, p.1221.
- QUINTILIANO, M. Fábio. "Institution Oratoire". In: Oeuvres Complètes. Trad., de la Collection Panckouche par M.C.V. Quinzille. Fome 10. Paris: Garnier Frères, s/d, p.155.

- READ, Herbert. Forma y Poesia Moderna. Buenos Aires: nueva Vision, 1956.
- e.a. Sociologia da arte, III. Trad. Dora Rocha. Rio: Zahar, 1967.
- O significado da arte. Trad. A. neves Pedro. Lisboa: Ulisséia, 1969.
- REGO, Emylton de Sá. O'Calundu e a Panacéia. Machado de Assis, a sátira Menipéia e a tradição luciânica. Rio: Forense, 1989.
- REGO, José Lins do. "Sobre o humor". In: letras brasileiras. Rio de Janeiro: A Noite, n.3, jul. 1942, pp.48-9.
- REINACH, Salomon. "Le rire ritual". In: Cultes, Mythes et Religions. Paris: Ernest Leroux, 1912.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Cronistas do absurdo. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.
- RIFATERRE, Michel. Estilística estrutural. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, s/d.
- RODRIGUES, Selma Calasans (orgs.). "Sobre a paródia". In: Tempo Brasileiro, 62. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jul./set. 1980.
- ROSA, João Guimarães. Tutaméia (terceiras estórias). 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSENHEIM, Edward W. Jr. "The satiric spectrum". In: Satire: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971.
- SALVADOR, Vicent. "Para una pragmática de la ironía". In: Entropías. Vol. III, 1987, pp.203-25.
- SAREIL, Jean. L'écriture Comique. Paris: PUP, 1984.

- SARTRE, Jean-Paul. Que é a literatura? Trad. Carlos Filipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVERMAN, Malcolm. A moderna sátira brasileira. Trad. Richard Goodwin. Rio: Nova Fronteira, 1987.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Turbilhão e semente. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras. Trad. Luiz Fernando P.M. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SODRE, Muniz. "O Riso Imaginário e Simbólico". In: Revista de Cultura, Petrópolis: Vozes, 1, jan./fev. 1974, pp.31-34.
- SONTAG, Susan. A vontade radical (Estilos). Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SPACKS, Patrícia Meyer. "Some reflections on satire". In: Satire: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.
- STENDHAL. Racine et Shakespeare. Paris: Larousse, s/d.
- STERN, Alfred. Filosofía de la risa y del llanto. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Imán, s/d.
- STERNBERG, Jacques. Les Chefs d'ouvres de L'Humor Noir. Paris: Planéts, 1970.
- SUD, Nennuci. Humor. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1923.
- SULLY, James. Essai sur le rire. Trad. L. e A. Tenier. Paris: Felix Alcan, 1904.

- TINIANDU, Iuri. Teoria dos formalistas russos. Porto Alegre: Livraria Globo.
- TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso. Trad. Elisa Angotti Konarth. São Paulo: Martins Fontes, 1960 e 1980.
- Teorias do simbólico. Lisboa: Almedina, 1979.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. Dioniso: apologia do teatro. Seguido de O Amador de Teatro ou A regra do jogo. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.
- VEYNE, Paul. A elegia erótica romana. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica. Trad. Haizanuch Sarian. São Paulo: Difel/EDUSP, 1973.
- VICTORIA, Marcos. Ensayo preliminar sobre el Cómicó. Buenos Aires: Editorial Losada S/A, 1958.
- VICTOROFF, David. Le rire et le risible (Introduction à la Psycho-Sociologie du rire). Paris: Presses Universitaires, 1949.
- YLLERA, Alicia. Estilística, poética e semiótica literária. Trad. Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.
- WIMSATT Jr., William K. e BROOKS, Cleanth. Crítica literária: breve história. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1971.
- WORCESTER, David. "From the art of satire". In: Satire: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Maynard Mack Editor, 1971.

REVISTAS:

Revista Diógenes, nº 9. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

Revista de Cultura Vozes, nº 3. Petrópolis/RJ: Editora Vozes Ltda., 1970.

Revista Poétique, nº 27 - Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

Revista Colóquio Letras, nº 65, jan. 1982.

Revista Poétique, nº 28 - O Discurso da Poesia. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

Revista Tempo Brasileiro, nº 62. Sobre a Paródia: Tempo Brasileiro, 1980. (jul./set.)