

**UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS
MISSÕES
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
MESTRADO EM LETRAS – ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA**

ADILSON BARBOSA

CÁGADA: RISO, HUMOR E REPRESENTAÇÃO

Frederico Westphalen

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ADILSON BARBOSA

CÁGADA: RISO, HUMOR E REPRESENTAÇÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Frederico Westphalen. Área de Concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Denise Almeida Silva.

Co-orientador: Prof. Dr. Breno Sponchiado.

Frederico Westphalen, outubro/ 2010

Pesquisa financiada pela CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

**UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS
MISSÕES
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
MESTRADO EM LETRAS – ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA**

A Banca Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

CÁGADA: RISO, HUMOR E REPRESENTAÇÃO

Elaborada por
ADILSON BARBOSA

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Denise Almeida Silva – URI/ Frederico Westphalen
(Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Breno Antonio Sponchiado – URI/ Frederico Westphalen
(Co-orientador)

Prof. Dr. Jorge de Souza Araújo – UEFS - Universidade Estadual de Feira de Santana

Prof. Dr. André Pereira Mitidieri – URI/ Frederico Westphalen

Frederico Westphalen, 11 de outubro de 2010.

À minha família
e à memória de minha mãe, Terezinha,
e da professora Ada Maria Hemilewski.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Jeová por permitir que eu prossiga na busca da realização de meus sonhos.

À CAPES e a URI por propiciarem os meios necessários para a minha caminhada acadêmica no Mestrado em Letras.

Ao meu pai, Dirceu, e a minha mãe, Terezinha, *in memoriam*, pois sempre me apoiaram e compreenderam.

Aos meus filhos, Álisson e Iago Ariel, simplesmente por existirem e me mostrarem que um mundo melhor ainda é possível.

A todos os meus familiares por acreditarem em mim.

Aos colegas da Escola Osvino Artur Dieterich e da Rádio Nativa, pelo incentivo e carinho.

Aos professores do Mestrado, pela sabedoria e afeto compartilhados.

Aos colegas do curso, pelo companheirismo e diálogo.

À secretária do Mestrado, Magali Teresa de Pellegrin Reinheimer, pela gentileza com que me auxiliou sempre que solicitada.

Por fim, e de maneira muito especial, agradeço a minha orientadora, Denise, por jamais medir esforços em me orientar. Por apontar caminhos possíveis, erguendo-me quando caía, animando-me quando desanimava e mostrando-me que eu era capaz. Foi, e ainda é, uma verdadeira mãe; afinal, como ela mesma diz, somos seus filhos. Do fundo do meu coração, toda a minha gratidão.

RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar o romance *Cágada*, de Gladstone Osório Mársico, a fim de mostrar os ativadores de comicidade que provocam o riso e, muitas vezes, a reflexão. Procuramos compreender a razão de o humor poder cumprir um papel fundamental na crítica social e política. Para isso, investigamos como os elementos da narrativa são utilizados de modo a permitir o efeito cômico. Mostramos, ainda, como o mito do faroeste, principalmente no que tange ao espaço, foi adaptado à realidade sul-rio-grandense e usado como elemento indiciário da diferença. Analisamos a relação literatura e história, e a sátira às personagens e episódios históricos, principalmente no tocante à colonização judaica no Rio Grande do Sul e ao golpe militar de 1964. O primeiro capítulo estuda a história do riso no pensamento ocidental, as teorias do humor, os tipos de riso e o reconhecimento dos mecanismos de comicidade. O segundo trata do humor e da construção das personagens da narrativa. Partindo da teoria sobre personagens e dos desencadeadores do riso, discutimos questões de alteridade, performatividade, estereotipia e tradução. No terceiro capítulo, estudamos a relação entre riso e mito, no que tange às narrativas de faroeste, mostrando sua presença no romance em análise, especialmente no tocante ao espaço. Analisamos os mitemas que permitem a aproximação entre *Cágada* e os *westerns* e corroboram para o efeito cômico. No último capítulo, investigamos a representação satírica, sobretudo, no contexto da colonização judaica no RS e relativa ao golpe militar. Em conclusão, percebemos que o componente humorístico é parte integrante da estrutura do romance e se justifica por várias razões, entre elas o fato de o humor ser ingrediente da interação social, proporcionar a memorização, relacionar-se a um aspecto contagiante, traduzir frustrações e ansiedades da sociedade, controlar as emoções, trapacear o discurso hegemônico, servir de arma de denúncia e deflagrar novos olhares sobre o mundo.

Palavras-chave: *Cágada*. Comicidade. Faroeste. História. Gladstone Osório Mársico.

RESUMEN

Esta disertación objetiva analizar la novela *Cágada*, de Gladstone Osório Mársico, a fin de mostrar los activadores de comicidad que provocan la risa y, muchas veces, la reflexión. Procuramos comprender la razón de el humor poder cumplir un papel fundamental en la crítica social y política. Para ello, investigamos como los elementos de la narrativa son utilizados de modo a permitir y efecto cómico. Mostramos, aún, como el mito del faroeste, principalmente en lo que se refiere al espacio, fue adaptado a la realidad sur riograndense y usado como elemento indiciario de la diferencia. Analizamos la relación literatura y historia, y la sátira a los personajes y episodios históricos, principalmente en el tocante a la colonización judía en Río Grande del Sur y al golpe militar de 1964. El primer capítulo versa el estudio de la historia de la risa en el pensamiento occidental, de las teorías del humor, de los tipos de risa y el reconocimiento de los mecanismos de comicidad. El segundo trata del humor y de la construcción de los personajes de la narrativa. Partiendo de la teoría sobre personajes y de los desencadenadores de la risa, discutimos cuestiones de alteridad, performatividad, estereotipia y traducción. En el tercer capítulo estudiamos la relación entre risa y mito, refiriéndose a las narrativas de faroeste, mostrando su presencia en la novela en análisis, especialmente en el tocante al espacio. Analizamos los mitemas que permiten la aproximación entre *Cágada* y los *westerns* y corroboran para el efecto cómico. En el último capítulo investigamos la representación satírica sobretodo en el contexto de la colonización judía en RS y al golpe militar. En conclusión, percibimos que el componente humorístico es parte integrante de la estructura de la novela, y se justifica por varias razones, entre ellas el hecho del humor ser ingrediente de interacción social, proporcionar la memorización, se relacionar a un aspecto contagiante, traducir frustraciones y ansiedades de la sociedad, controlar las emociones, trapacear el discurso hegemónico, servir de arma de denuncia y deflagrar nuevas miradas sobre el mundo.

Palabras-clave: *Cágada*. Comicidad. Faroeste. Historia. Gladstone Osório Mársico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 HUMOR, COMICIDADE E RISO	14
1.1 RISO E HUMOR NA CULTURA OCIDENTAL	14
1.1.1. O riso entre gregos e romanos.....	14
1.1.2 Idade Média: o riso no pensamento cristão e no contexto carnavalesco.....	21
1.1.3 O riso no Renascimento e na Contra-reforma: da beffa aos livros de piada.....	26
1.1.4 Do apogeu da <i>Comédia dell'arte</i> à sua reoperacionalização.....	30
1.1.5 A arma cômica no século das luzes: contexto francês e alemão.....	34
1.1.6 Humor no Brasil: do século XIX ao regime militar.....	37
1.2 TEORIAS DO HUMOR	44
1.2.1 Definição inicial.....	45
1.2.2 O riso.....	47
1.2.3 Comicidade e humorismo.....	51
1.2.4 Mecanismos e ativadores de comicidade.....	56
2 O HUMOR E A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS	68
2.1 A PERSONAGEM: REFERENCIAL TEÓRICO	68
2.2 ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE <i>CÁGADA</i>	71
2.3 O PAPEL DO NARRADOR	104
2.4 ALTERIDADE, PERFORMATIVIDADE E COMICIDADE	110
2.4.1 A relação eu/ outro e as oposições binárias.....	110
2.4.2 Performatividade.....	112
2.4.3 <i>Cágada</i> e o processo de estereotipia.....	115
2.4.4 Cruzamento de fronteiras imaginárias.....	125
3 RISO E MITO: O FAROESTE GAÚCHO	129

3.1 MITO: REFERENCIAL TEÓRICO	129
3.2 O MITO DO FAROESTE	133
3.3 DESCONSTRUINDO O MITO DO FAROESTE: O ESPAÇO EM <i>CÁGADA</i>	136
3.3.1 Ambientação.....	136
3.3.2 Corrida do ouro.....	147
3.3.3 Espaço de conflito.....	151
4 A RELEITURA DA HISTÓRIA	159
4.1 A COLONIZAÇÃO JUDAICA NO RS	159
4.1.1 A colonização judaica no RS pelo olhar da história	159
4.1.2 A colonização judaica no RS sob as lentes de <i>cágada</i>	164
4.2 O GOLPE MILITAR DE 1964	170
4.2.1 O golpe militar de 1964 pelo olhar da história.....	170
4.2.2 O golpe militar de 1964 sob as lentes de <i>Cágada</i>	174
4.2.3 Sátira aos episódios relacionados ao golpe: “antes de”, “no meio de” e “depois de”.....	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS	204

INTRODUÇÃO

Esta dissertação objetiva analisar o romance *Cágada*, de Gladstone Osório Mársico, a fim de mostrar os ativadores de comicidade que provocam o riso e, muitas vezes, a reflexão, procurando compreender a razão de o humor poder cumprir um papel fundamental na crítica social e política. Para esse fim, investigamos como os elementos da narrativa são utilizados de modo a permitir o efeito cômico. Mostramos como o mito do faroeste, principalmente no que tange ao espaço, foi adaptado à realidade gaúcha e usado como elemento indiciário da diferença. Analisamos, também, a relação literatura e história, e a sátira às personagens e episódios históricos, principalmente no tocante à colonização judaica no Rio Grande do Sul e aos momentos que antecederam o golpe militar de 1964.

A escolha de Mársico para nossa pesquisa baseia-se, em parte, no intuito de valorizar a escrita literária regional; para além do resgate e análise da cultura regional, pesou em nossa decisão a reconhecida importância desse escritor que, a exemplo de Josué Guimarães, fez do colono, quase ausente na temática regional até os anos 70, personagem central em suas narrativas. Quanto à escolha para analisar o romance *Cágada* sob a perspectiva do humor e da comicidade, investigando a construção da identidade cultural e dos contextos espaciais e históricos na obra, deve-se ao fato de que, salvo melhor juízo, inexitem, até o momento, estudos do romance que contemplem esses aspectos. Inicialmente, porém, é importante conhecermos uma breve biografia do escritor da obra analisada para que haja a compreensão sobre quem estamos falando.

O escritor Gladstone Osório Mársico nasceu em 05 de abril de 1927, em Erechim, estado do Rio Grande do Sul. Em 1938, com apenas 11 anos, já demonstrava amor pelas letras ao fundar um jornal feito a carimbo e distribuído a seus colegas em Florianópolis, onde freqüentava o Colégio Catarinense. Posteriormente, em Porto Alegre, cursou o ginásio, o segundo grau e produziu o primeiro jornal mimeografado que circulou no colégio Rosário. Em 1948, já na universidade, criou o *Anzol*, periódico humorístico impresso e gratuito, tornando-o conhecido por sua irreverência. Formou-se

em Direito pela PUC/RS, em 1952, passando a exercer a advocacia. Começou a partir daí a publicar suas obras.

Em 1958, Mársico publicou sua primeira obra, *Minha morte e outras vidas*. A novela *Gatos à paisana* surgiu em 1962, tornando acentuado seu estilo satírico-político. Sua obra mais popular, *Cogumelos de outono*, veio em 1972, seguindo-se *Cágada* (1974), em que, ao construir personagens pitorescos, explorou a questão da colonização judaica na serra gaúcha. *Forúnculo* (1994) foi a única obra publicada postumamente e revela todas as características peculiares de sua tendência satírica, baseando-se em fatos pitorescos que presenciou e vivenciou pela experiência nos fóruns.

Em Porto Alegre, no dia 23 de abril de 1976, faleceu tragicamente, atirando-se da alta sacada de um arranha-céu por estar sofrendo de violenta depressão nervosa. Por sua brilhante trajetória na literatura e destacada participação na vida política, na qual foi vereador, o Poder Público Municipal de Erechim, sua cidade natal, resolveu homenageá-lo, tornando-o patrono da Biblioteca Pública Municipal. O crítico literário Temístocles Linhares, avaliando sua obra, considera-o “o maior talento satírico da literatura brasileira”.¹

Dado o reconhecimento da importância da comicidade na obra de Mársico, o estudo de *Cágada* sob a ótica do humorismo e da comicidade é pertinente. Através da análise do processo de construção da narrativa, entendermos de que forma o aspecto cômico do texto ficcional provoca o riso e se relaciona com a reflexão sobre o contexto histórico e espacial, reelaborando o mito do faroeste. Nossa análise estuda a busca por uma nova terra, tópico relacionado aos migrantes judeus deslocados de sua terra natal, e seu confronto com a tomada das terras indígenas, e conseqüente subversão dos costumes dos nativos ou sua aniquilação.

Esta dissertação se dividirá em quatro capítulos: Humor, comicidade e riso; Humor e construção das personagens; Riso e Mito - faroeste gaúcho e Releitura da História. O primeiro capítulo versa principalmente sobre a história do riso no pensamento ocidental; apresenta, também, aportes teóricos que permitem o embasamento da análise do romance. Assim, resenhamos teorias sobre o humor, sobre o riso, bem como sobre os mecanismos do humor e os ativadores de comicidade. O estudo da evolução da compreensão do riso na história do pensamento ocidental, desde a

¹ CALIGARI, 2010.

antiguidade clássica até à modernidade, é pertinente visto que cada povo compreende o riso e o humor conforme seu costume e contexto cultural e social.

Os estudos de Henri Bergson e Vladimir Propp, especialmente sua tipologia do riso, foram fundamentais para conceituarmos humor, e estabelecermos a diferença entre comicidade e humorismo, basilar para que percebamos como agem os mecanismos e ativadores de comicidade. A partir desse estudo, passamos do cômico no texto para o cômico do texto, visto que, aproveitando a frase de Umberto Eco, “muitas vezes não é necessário que o texto apresente um evento cômico”, pois “o texto faz rir por si só”, já que faz uso de mecanismos desencadeadores do riso.

O segundo capítulo trata do humor e da construção das personagens da narrativa. Analisamos as personagens a partir da teoria das personagens tipos e redondas de E. M. Forster, porque notamos que é estratégico o uso da personagem cômica, pois, por ser um tipo geral e de fácil assimilação, torna-se coletivamente aceita como verdade e impede o questionamento a respeito do que está sendo comunicado. Estudamos as personagens separadamente, embora analisando as duplas cômicas, conforme suas peculiaridades individuais e na relação com o outro. Nosso critério para a ordenação das personagens no estudo é conforme a aparição das mesmas em *Cágada*.

Como aparecem personagens judeus, é possível analisar questões de alteridade visto que a figura do migrante judeu ajuda a compreender a concepção do migrante como alguém que habita um novo espaço, carregando toda uma carga cultural que o leva a experimentá-lo como um entre-lugar. Já a presença de personagens indígenas permite que a figura do índio seja percebida a partir de duas visões estereotipadas: o bom selvagem e o antropófago. O discurso das personagens sobre o outro permite que analisemos o caráter performático das expressões como, por exemplo, “judeuzada”, “bugre” e “gringo”. Por outro lado, o fato de haver personagens que transitam entre diferentes espaços culturais é possível analisar como se dá o processo chamado de *tradução*.

O terceiro capítulo estuda a relação entre riso e mito, principalmente no que tange às narrativas de faroeste. Primeiramente, procuramos perceber como as ações das personagens de *Cágada* relacionam-se com o espaço narrativo. Nesse contexto, estudamos as vinculações da obra com o mito do faroeste, a partir da compreensão do que é mito, num contexto mais amplo, e seus principais métodos interpretativos. Em seguida, definimos, em linhas gerais, a estética do western que, através da mídia de massa, especialmente o cinema, constituiu o chamado mito do faroeste. A partir da

teoria estruturalista de Levi - Strauss a respeito de mitemas, chegamos a conclusão de que existem três elementos que permitem a aproximação entre *Cágada* e os westerns, especialmente no tocante ao espaço, e ao modo como foi revitalizada e reinventada para provocar o efeito cômico: ambientação, corrida do ouro e espaço de conflito.

Já o quarto e último capítulo mostra que o romance em análise está inserido, não em um contexto único, mas em dois contextos históricos bem diferentes, separados por aproximadamente 40 anos: a colonização judaica no Rio Grande do Sul e o golpe militar de 64. Antes de analisarmos como a ficção de Mársico dialoga satiricamente com a História de modo a proporcionar o processo de reflexão a respeito do próprio texto ficcional e sua relação o contexto histórico, buscamos conhecer o que é História e de que modo ela faz fronteira com a ficção.

O olhar satírico da ficção de Mársico permite que o leitor, embora desconhecendo a História oficial, possa perceber quais as estratégias discursivas presentes em *Cágada* para recriar os eventos históricos, de modo a satirizá-los e alcançar os fins próprios dessa modalidade literária. A sátira social é o que dá a tônica do romance em análise no que tange à colonização judaica. Expõe e exagera para fazer perceber a vida humana com novos olhos. Embora a sátira tenha caráter moralizante, pois censura os males da sociedade e/ou de indivíduos, é cômica, porque se utiliza de ativadores de comicidade, que propiciam o riso. Por outro lado, o humorismo que envolve a narrativa do Golpe Militar de 1964, no romance em análise, não ameniza ou encobre os eventos que marcaram aquele episódio, mas sim serve de ferramenta para expressar um sentimento de descontentamento com a situação criada a partir dali.

Buscamos aparato teórico de Henri Bergson (1980) e Vladimir Propp (1992) para o estudo dos aspectos relacionados ao riso, ao humor e à comicidade; de Stuart Hall (2003), Catherine Woodward (2000) e Tomaz T. da Silva (2000) para análise da representação da Identidade Cultural; de Mircea Eliade (2006), Claude Levi Strauss (1979), Eloína Prati dos Santos (2008), Moacir B. de Souza (2009) para as pesquisas relacionadas ao mito do faroeste e de Roland Barthes (1988), Isabel da R. Gritti (1997) e Thomas Skidmore (1982) para o estudo da relação literatura e história.

1 HUMOR, COMICIDADE E RISO

1.1 RISO E HUMOR NA CULTURA OCIDENTAL

Diferentes pontos de vista sobre o humor têm sido motivo de debate no decorrer da história do pensamento ocidental, e estudos recentes compreendem o humor como ponto crucial no entendimento de códigos culturais e das percepções do passado. É nesse sentido que Jan Bremmer e Herman Roodenburg organizaram *Uma história cultural do humor* (2000), a fim de reunir ensaios que enfocam não apenas como o humor foi concebido em diferentes épocas, mas por quem, de que forma e por quais razões. Reunimos aqui uma síntese desses ensaios, bem como as contribuições de Jacques Le Goff (2000), Peter Burke (2000), Derek Brewer (2000), Antoine de Baecque (2000) e outros estudiosos contemporâneos do humor e sua representação, para permitir o entendimento de como o tema vem sendo interpretado na história da cultura ocidental.

1.1.1 O RISO ENTRE GREGOS E ROMANOS

Na civilização grega, o riso e a zombaria não faziam parte do cotidiano, mas tinham espaço reservado no convívio social e nas festividades. Como os gregos viviam sob rígidos padrões habituais de comportamento, os grandes festivais religiosos, por exemplo, possibilitavam o seu relaxamento e a entrega ao riso verdadeiro e irreverente. Os gregos sabiam que o riso podia revelar uma face muito desagradável e o humor era considerado perigoso. Assim o seu lugar na cultura deveria ser limitado a ocasiões rigorosamente definidas. Bremmer ressalta que “uma dessas ocasiões era o *simpósio*, o banquete que, na idade arcaica (c.800- 500 a.C), era o local onde a elite demonstrava sua superioridade”.² Com o passar do tempo o simpósio foi perdendo força e passou a fazer parte de uma esfera mais privada, principalmente a partir do século VI, quando a política deixou de ser monopólio da aristocracia. É, contudo, somente a partir do século

² BREMMER, Ian, In: BREMMER; ROODENBURG, 2000, p. 30.

V que os aristocratas atenienses passaram a dividir suas mesas com pessoas de todas as camadas sociais.

Bremmer cita um tipo particular que começou a ser incluído nesses encontros: o adulator (*kólax*), que “‘para pagar’ a sua comida, adulava o anfitrião”.³ Para entreter o dono da festa e os convidados oficiais, contava piadas, fazia comparações, realizava paródias e imitações burlescas, agindo como bufão. Vários nomes de bufões e parasitas são conhecidos graças à comédia, que demonstra como eram famosos em Atenas. A comédia criou Radamanto e Palamedes, uma dupla de inventores mitológicos para os atos espirituosos, possibilitando que o gênero alcançasse reputação pela sua graça.

No século IV, surgiu um clube de bufões, chamado “os sessenta”, composto por amadores da classe alta de Atenas. Embora fossem bem-vindos fora desta cidade-estado, a bufonaria perdeu bastante *status* entre a elite urbana. Com o passar do tempo, e no período romano, foram descendo na escala social, chegando inclusive a serem associados a atores mímicos. Bremmer não tem a certeza se piadas realmente chegaram a existir na última metade do século IV, mas é possível supor a sua existência já que uma das habilidades dos bufões era contá-las; há indícios de sua existência nas comédias de Plauto. Certamente comediógrafos possuíam livros de anedotas, para ajudá-los na escrita das comédias, e os comensais os liam para poder entreter a seus pares em eventos sociais. Bremmer cita um desses livros, de um autor anônimo, que sobreviveu ao tempo. Das suas 265 piadas, 110 são sobre alguém que palestra, 60 sobre Cime, cidade da Antiguidade famosa por sua estupidez, 30 são sobre médicos e 7 sobre videntes e astrólogos.

Havia um forte senso de humor em Atenas, por volta de 420 a.C, e a ausência do riso era vista como característica de um misantropo.⁴ Entretanto, com o passar do tempo, tornaram-se inaceitáveis os ataques pessoais e o humor menos refinado, devido às maneiras mais refinadas que paulatinamente se desenvolveram entre a aristocracia. Os principais filósofos do século IV, como Platão e Aristóteles, enfatizaram a necessidade do riso contido e inofensivo, opondo-se ao humor grosseiro e à obscenidade. Platão entendia que o riso exagerado geralmente é seguido por uma reação violenta. Portanto, era contra a presença da bufonaria na comédia, já que as ações dos personagens tendiam a ser imitadas. Segundo Verena Alberti, há ainda outros fatores que influenciaram a restrição à comicidade:

³ BREMMER, In: BREMMER; ROODENBURG, 2000, p. 30.

⁴ Op.Cit., p. 38.

podemos concluir que o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção da filosofia como prazer puro e única forma de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões. O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por nos afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre. Afinal, o julgamento ético não se consubstancia aqui independentemente da filosofia.⁵

Platão, em *La República*, condena o riso pela perda do suposto autocontrole: “[...] no conviene que los guardianes sean gente pronta para reírse, ya que, por lo común, cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta» (III, 388e).”⁶ Embora o tratado *Sobre a Comédia* de Aristóteles não tenha sobrevivido, é possível recuperar seu pensamento sobre o humor a partir de outras obras, como a *Ética a Nicômaco*, em que apresenta uma análise sistemática da galhofa e do riso. Considera como bufões comuns os que exageram no humor e espirituosos os que brincam de modo refinado (eutrapéla). Minois observa que “enquanto os filósofos expressam gravemente sua hostilidade em relação ao riso, os gregos- e os outros- divertem-se como se isso não existisse”.⁷

Tanto a bufonaria quanto os insultos a outros, por meio de piadas, tornaram-se menos aceitáveis no século IV, devido ao “aburguesamento” e o crescente refinamento moral. Alberti comenta que “as condenações platônica e teológica do riso têm como fundamento justamente a oposição entre o riso e o pensamento sério – este último, completo e eterno no ser”.⁸ Essas correntes que defendiam a seriedade do ser, e desconfiavam do riso, entendiam que era preciso enjaulá-lo, enfraquecê-lo, supervisioná-lo e regulamentá-lo.⁹

Os pitagóricos foram os primeiros a integrar um grupo a opor-se ao riso. Conta a lenda que o mestre Pitágoras nunca riu. Como reação a essa oposição, esse grupo foi ridicularizado pela comédia ateniense por suas tristes expressões faciais. O grupo dos hilotas tornou a festividade e a zombaria inaceitáveis, devido ao medo da desestabilização da hierarquia, por pressões da população subalterna. Assim, não

⁵ ALBERTI, 2002, p. 45.

⁶ PLATÃO, 1993, p. 388.

⁷ MINOIS, 2003, p. 73.

⁸ ALBERTI, 2002, p.73.

⁹ MINOIS, 2003, p. 69.

“deveria surpreender que um grupo social que tentava o controle sobre todo os tipos de expressão física, como comer, dormir e a sexualidade, também se opusesse ao riso”.¹⁰ Posteriormente, Tomás de Aquino e Pascal, baseados nas idéias de Aristóteles sobre a *eutrapélia*, as interpretaram como argumento pelo riso contido, que perdurou por muitos séculos.

Já os romanos tinham orgulho de seu humor. Fritz Graf ressalta que tanto a comédia quanto a sátira, os dois principais gêneros de humor, foram bem representados em Roma. Minois comenta que o “riso e a sátira, num clima burlesco, são, de fato, as marcas específicas do riso romano, oriundas, talvez, da causticidade camponesa das origens latinas”; o verdadeiro riso romano desabrocha na sátira.¹¹ Lucilius é considerado o fundador do gênero, por denunciar vícios e defeitos dos poderosos, e as inovações, nefastas a seus olhos, tais como os modos orientais que penetram Roma e a invasão da língua latina pelos helenismos.

No século I a.C, um dos maiores poetas romanos, Horácio, dedicou-se ao gênero lírico e satírico. Crendo na brevidade da vida, disseminou a idéia de aproveitar cada momento antes da morte, como o amor e as questões sociais. Tornou-se famosa a expressão *carpe diem*, encontrada em suas Odes (I, 11.8): “carpe diem quam minimum credula postero”.¹² Entre os gêneros presentes em sua vasta obra, destacaram-se as sátiras e sermões, nos quais retrata ironicamente a Roma de seu tempo, baseando-se em assuntos literários ou morais e discutindo questões éticas.

Segundo Fernando Moreno da Silva¹³, esse poeta latino compreendia que, por mais sincero que seja, o riso esconde uma segunda intenção. Seu caráter ousado reside, portanto, nas verdades ocultas por trás de uma aparente ingenuidade. A sua máxima “ridendo dicere verum”¹⁴, foi aproveitada pela antiga Literatura Latina, através do adágio “ridendo castigat mores”¹⁵, concepção que atribui ao riso uma função social: denunciar os costumes que se afastam dos padrões culturais.

Outro poeta satírico romano foi Juvenal, que viveu entre o fim do primeiro século e o começo do segundo. De acordo com Lucilius, Juvenal escreveu pelo menos 16 poemas em hexâmetro dactílico. Sua obra *As Sátiras* revela algumas particularidades

¹⁰ BREMMER, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 43.

¹¹ MINOIS, 2003, p. 84.

¹² Colhe o instante, sem confiar no amanhã.

¹³ SILVA, Fernando Moreno da. As várias faces do riso. *Travessias*. Ed. 08. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias/Cultura%20pdfs/Fernando%20Moreno%20prontopdf>>. Acesso em: 01 jan 2010, p. 227.

¹⁴ Rindo, a verdade e dita.

¹⁵ Rindo, os costumes são castigados.

das vivências diárias da Roma imperial. Com profunda e manifesta ironia, satiriza diversos aspectos relativos às obrigações e proveitos do estatuto de cliente, a saber: por um lado, as andanças extenuantes pelas ruas de Roma, com vista à prestação da *salutatio matinal*, e a acérrima competição pela detenção da espórtula, disputada à porta de casa do patrono, quer pelos clientes mais pobres, quer por libertos enriquecidos e até mesmo por magistrados; por outro lado, os benefícios recebidos, que consistem na atribuição da já referida espórtula e numa eventual refeição em casa do patrono, sempre escassa em quantidade e em qualidade. São estes alguns dos aspectos que, segundo Juvenal, provocam atitudes de indignação, desespero e rebelião por parte daqueles que, do ponto de vista social, se encontram na dependência de outrem.

A linguagem e as imagens gastronômicas apresentam-se nas sátiras de Juvenal como um importante instrumento de crítica e conhecimento da sociedade romana. A descrição de um banquete ou de uma refeição frugal converte-se no espelho de uma sociedade profundamente absorvida por uma mentalidade que perdera de vista os antigos preceitos morais, éticos e sociais.

Quintiliano (I d. C), que se dedicou a analisar o humor e a vida romana, insistia que foram os romanos que criaram e desenvolveram a sátira literária, embora admitisse que na comédia não alcançavam o patamar ateniense. Compreendia que o humor de Plauto, popular dramaturgo romano que viveu durante o período republicano, igualava-se ao de Aristófanes e à antiga comédia ateniense. Nessa época, o teatro romano ainda estava em sua infância, embora a República Romana cada vez mais aumentasse seu poder e influência no mundo Mediterrâneo. Suas comédias eram quase todas adaptações de modelos gregos para o público romano, tal como ocorria na mitologia e na arquitetura romanas.

As peças eram consideradas ofensivas aos deuses, visto que faziam referência direta ou indiretamente a eles, elogiando-os ou ridicularizando-os. Dessa forma, seu drama refletia e prenunciava mudança social, e ceticismo em relação aos deuses. Para analisarmos Plauto, vamos nos deter em sua peça *Anfitrião*, que retrata humor romano, durante o período helênico¹⁶ na cidade de Tebas.

A obra envolve estereótipos de personagens em um episódio mitológico. Relata a história de Anfitrião, filho de Alceu, rei de Tirinto, situada na península do Peloponeso, no sul da Grécia, e neto de Perseu, herói grego matador da Medusa. Era

¹⁶ O helenismo é a adoção de costumes, da filosofia, da arte e da religião grega, em territórios conquistados por Alexandre Magno

casado com sua prima Alcmena, filha de Electron, rei de Micenas. Num dado momento, teve que ausentar-se para participar de uma expedição militar, oportunidade em que Zeus (Júpiter) se disfarçou de Anfitrião para visitar Alcmena, enquanto Hermes (Mercúrio) tomou a forma do escravo chamado Sósia, para montar guarda no portão. Desse encontro infiel, nasceram duas crianças gêmeas: Hércules, filho do deus maior, e Íflico, filho legítimo de Anfitrião. O marido traído, embora tenha duvidado da fidelidade da esposa, acabou perdendo-a por compreender que fora enganada, assim como ele. Da mesma forma, aceitou o acontecimento como uma honraria, pelo fato de sua mulher ter sido escolhida por um deus.

A representação teatral da peça de Plauto estava condicionada a um tipo de teatro, organizado pelo Estado e representado junto com outros atos religiosos. Suas peças eram contaminadas com a cultura ateniense, pois aludiam constantemente às personagens da mitologia e religião grega como Hércules, Zeus, Castor e Pólux. Eram consideradas “sátiras sociais”, pois um dos principais temas presentes era o engano. Além disso, uma das características das comédias de Plauto era o diálogo com o público, recurso usado para chamar sua atenção, pois a subsistência do dramaturgo dependia do sucesso de suas peças.

Plauto utiliza a combinação de recursos linguísticos e cênicos para conseguir a comicidade, como a ironia dramática, os gestos burlescos (corridas, bufonarias, insultos e golpes) e a ironia verbal. Representa a metamorfose em seus textos de modo a produzir efeito cômico, baseado no fato de uma personagem, ou um grupo, ignorar um segredo que outras personagens e o público conhecem. Desse modo, o tema do duplo aparece como resultado da metamorfose, já que devido a ela presenciamos dois indivíduos diferentes com a mesma fisionomia. O uso do humor em Plauto está relacionado à confusão causada pela intervenção dos deuses na vida dos mortais. Revela, assim, comicamente a decadência da crença nos deuses, sendo o humor um recurso para persuadir sem atacar frontalmente.

Segundo Llera, “Quintiliano llama la atención sobre los valores persuasivos del humor, en la medida en que actúa bloqueando la cólera”.¹⁷ Alberti cita uma de suas

¹⁷ LLERA, José. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>> > *Hemeroteca* > *Signa [Publicaciones periódicas]* : revista de la Asociación Española de Semiótica. Acesso em: 01 jan. 2010, p. 614.

máximas: as asneiras são asneiras quando escapam por imprudência, mas quando são “um fingimento” são elegantes.¹⁸

Embora Aristóteles tenha sido o primeiro a teorizar sobre o ridículo no contexto da comédia, é o capítulo de Cícero sobre o humor, chamado *De ridiculis* do segundo livro de seu *De Oratore*¹⁹, que se constituiu em uma das suas fontes principais, pois traz informações sobre a prática da graça e do humor no discurso público e na vida cotidiana da classe alta romana. Cícero destaca o problema da graça e suas limitações, marcando aquilo que é adequado. Para ele, o humor deveria permanecer dentro de certos limites de respeitabilidade para ser socialmente aceitável.

A influência do texto de Cícero durante e após o Império romano é imenso, possibilitando que por muito tempo houvesse a compreensão de que o orador devia usar o humor como instrumento de persuasão a fim de conquistar a platéia, e não para hostilizá-la. Graf ressalta que “Cícero atua em dois planos, do geral para o particular”.²⁰ No primeiro plano, grandes crimes e verdadeiras desgraças devem ser afastados da graça, e no segundo, especificamente, há referências à aparência corporal. Aquele que não conhece esses limites do humor imposto pela seriedade e pela inteligência é chamado de *scurra*. O orador jamais deveria parecer um imitador grotesco de tipos, por isso, deve evitar o exagero da caricatura. Cícero entendia que “el rendimiento retórico del humor consistiría en captar la benevolencia del auditorio, en confundir al adversario y sobre todo en atemperar los ánimos, deshaciendo lúdicamente una situación hostil”.²¹ Desta afirmativa confirmamos as duas acepções relacionadas ao humor romano sob a influência de Cícero: primeiro a competência persuasiva do humor na retórica e o segundo, caráter benevolente e comedido do humor, que objetiva agradar a platéia.

Cícero traz uma definição funcional sobre o humor: “o riso se extrai ‘do castigo da deformidade e da desgraça, sem causar vergonha’”.²² Assim, a função da graça é corrigir um desvio social, que origina a deformidade e a desgraça. Até então, a preservação da classe aristocrática e senatorial era a função da graça.

Cícero considerava o humor na retórica como ferramenta de crítica dentro do mesmo grupo social. A passagem do interesse da comédia de assuntos políticos às

¹⁸ ALBERTI, 2002, p. 64.

¹⁹ CICERO, 1976. Parágrafos 216-291.

²⁰ GRAF, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 53.

²¹ LLERA, José A. Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor. *Signa*, Extremadura, n. 12, ano de 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>> *Hemeroteca* > *Signa* [Publicaciones periódicas] : revista de la Asociación Española de Semiótica. Acesso em: 01 jan. 2010. p. 614.

²² GRAF, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 54.

questões familiares ocorreu devido às mudanças nas circunstâncias políticas. Visava inclusive à indecência, mas sem o escárnio social, até porque a lei romana proibia ridicularizar um cidadão pelo nome. Fritz Graf entende que, no período romano, “piadas dentro do grupo funcionam como instrumento de coesão grupal, piadas de fora ameaçam o *status*”.²³

Atenas foi o palco tanto da comédia grega antiga e nova quanto da comédia romana. A diferença, segundo Segal, é que “enquanto a comédia ateniense se inseria bem nas regras de sua sociedade, a comédia romana criou um mundo desordenado de realidade invertida, onde tudo o que é normalmente proibido torna-se permitido”.²⁴ Graf comenta que, para aqueles que esperavam encontrar acentuadas diferenças entre o humor grego e o romano, é desapontador saber que, entre Menandro e Plauto, há muitas semelhanças, diferindo apenas no fato deste último aumentar a jocosidade das cenas criando ações animadas e engraçadas. Durante os festivais, a comédia romana era encenada, tanto em ocasiões irregulares como nas regulares da cidade. Embora todo o festival requeira o abandono da normalidade cotidiana, nem todos faziam parte do Carnaval. Se os festivais dionisíacos gregos possuíam componentes carnavalescos, isso difere dos festivais romanos, pois somente o *ludi Magalenses* mostrava características de inversão, enquanto as outras celebrações da cidade não eram festividades carnavalescas. Nesse sentido, compreendemos que um caráter moralizante fazia parte da comédia e sátira romana, pois é inerente ao gênero, no sentido de corrigir a perversão por meio do escárnio.

1.1.2. IDADE MÉDIA: O RISO NO PENSAMENTO CRISTÃO E NO CONTEXTO CARNAVALESCO

Jacques Le Goff²⁵ entende que o riso é um fenômeno cultural, pois suas formas e manifestações mudam conforme a sociedade e a época, e exigem a existência de pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias. Trata-se, portanto, de uma prática social, com seus códigos e rituais. Partindo de uma breve digressão de Ernst Robert Curtius sobre o riso e a igreja, o pesquisador atenta para o fato de que em círculos

²³ GRAF, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 57.

²⁴ Op. Cit., p. 59.

²⁵ Op. Cit.

eclesiásticos, do começo do cristianismo ao fim da Idade Média, as pessoas questionavam se alguma vez Jesus rira em sua vida terrena. O tema não se restringia à sociedade monástica, mas circulava também no meio universitário. Por outro lado, percorria toda a Idade Média a tese de Aristóteles de que o riso é um traço distintivo do homem.

Nesse sentido, um polêmico debate surgiu em torno do riso. Os que argumentavam que Jesus nunca rira compreendiam que, como ele é o modelo, deveria ser imitado, tornando, assim, o riso estranho a um homem cristão. Porém, os defensores da tese aristotélica entendiam que, sendo o riso um traço distintivo do ser humano, o homem que ri seria cada vez mais capaz de expressar a sua própria natureza. Há duas fases distintas do ponto de vista do modo como se encarou o riso:

Durante a primeira fase, a Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, distinguindo entre o riso bom do ruim, os modos admissíveis dos inadmissíveis.²⁶

Essa “codificação da prática do riso” é dada pelos escolásticos, principalmente por Alexandre de Halès, Tomás de Aquino e Alberto Magno. O dilema entre a demonização do riso e seu caráter propriamente humano foi resolvido, por exemplo, por São Luís, que não ria às sextas-feiras. No contexto da corte, uma das funções do rei obrigatoriamente era fazer piadas. O riso, neste caso, era entendido como um instrumento de governo, uma imagem de poder que, nas mãos do rei, torna-se um meio de estruturar a sociedade ao seu redor. Porém, tratava-se de um riso moderado e moralmente adequado, ou seja, o riso bom. Embora houvesse certa tolerância com relação ao riso (e o risível), na medida em que este foi tratado como uma especificidade humana que relaxa e nos diferencia de Deus, o mesmo continuou sendo excluído da verdade e do sério.²⁷

Como o riso é um fenômeno expresso no corpo e pelo corpo, Le Goff atribui sua condenação nos círculos monásticos a essa perigosa relação com o corpo. Nesse caso, “o riso, assim como o ócio, é o segundo inimigo do monge”.²⁸ No século V, o riso era considerado o jeito mais terrível e obscuro de romper o silêncio monástico, considerado

²⁶ LE GOFF, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 70.

²⁷ ALBERTI, 2002, p. 73.

²⁸ LE GOFF, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 72.

uma virtude existencial fundamental. Já no século seguinte, é considerado o oposto da humildade. Nesse mesmo período, a *Regula Magistri* era a regra universal de todo o monasticismo ocidental. Explicava as exigências de comportamento físico e espiritual; por entender que o corpo era um instrumento do demônio, acata os textos hostis ao corpo.

Le Goff comenta que a Bíblia, pelo menos até o século XIV, continua sendo o centro de todas as reflexões teóricas e todas as regras práticas. Duas distinções básicas de riso são perpetuadas por um bom tempo: o riso feliz ou desenfreado e o zombeteiro ou maligno. O último tipo foi bloqueado pelo Cristianismo por um longo período, sendo associado ao mal. Entretanto, a arte, especialmente pinturas e esculturas, exibiam, por exemplo, anjos sorridentes e virgens sábias que sorriem e virgens tolas que riem às escondidas.

Embora Bakhtin associe a Idade Média a um período de tristeza e o Renascimento a um período de liberação do riso, Le Goff afirma que seguramente os monges tinham bons momentos de diversão nos mosteiros: “Eles até criaram um tipo de piada escrita, *joca monacorum*, da qual há coleções do século VIII, em diante. Há anedotas sobre monges, assim como sobre curas, judeus e armênios”.²⁹ Da mesma forma, havia um riso feudal que serve de exemplo para mostrar que o mundo sério era invadido pelo riso carnavalesco. Tratava-se de um tipo de divertimento em que os homens, quando entre si, contavam histórias sobre senhores feudais e sobre guerreiros. O objetivo era contar a história mais extraordinária sobre feitos heróicos, geralmente exagerados ou totalmente fictícios.

Lendo Rebelais, o pesquisador russo afirma que a cultura cômica popular era considerada tanto na Idade Média quanto no Renascimento. Entretanto, as formas e manifestações do riso, como as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos, os bufões e bobos, os anões, gigantes e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias e a literatura paródica, se opunham à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Bakhtin subdivide em três grandes categorias as manifestações da cultura carnavalesca popular: formas e rituais do espetáculo, obras cômicas verbais e diversos tipos e formas de vocabulário familiar e grosseiro.

Enfatiza que “os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval”.³⁰ Os

²⁹ LE GOFF, 2000, p. 77.

³⁰ BAKHTIN, 1993, p. 4.

carnavais eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros. O riso acompanhava as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana, de tal forma que os bufões assistiam aos cerimoniais com o propósito de parodiar seus atos. Todas as festas eram desenvolvidas conjuntamente com uma organização cômica, na qual eram eleitos o rei e a rainha do riso.

Segundo Bakhtin, uma diferença notável entre esses ritos e espetáculos, organizados de maneira cômica, em relação às formas do culto e cerimoniais sérios da Igreja e do Estado feudal, era que as primeiras ofereciam “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”.³¹ Nesse sentido, o teórico afirma que, ao lado do mundo oficial, parecia haver um mundo e uma vida paralelos, nos quais os homens medievais pertenciam em proporção maior ou menor em determinadas datas, criando uma espécie de dualidade. Os ritos carnavalescos, através de seu princípio cômico, eram eximidos completamente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade e de qualquer caráter mágico. A paródia de certos cultos religiosos, por exemplo, pertencia a uma esfera particular da vida cotidiana, exterior à igreja e à religião.

Bakhtin compreende que o Carnaval estava situado na fronteira entre a vida e a arte, pois ignorava a distinção entre atores e espectadores. Como o Carnaval era feito por todo o povo e não havia palco, podemos dizer que o povo não o assistia, mas o vivenciava. As leis que regiam a festa eram as da liberdade próprias da festa. Sua essência eram o renascimento e a renovação de cada indivíduo participante. A idéia de um retorno redentor à Idade de Ouro surgiu nas Saturnais romanas, e prosseguiu no Carnaval medieval. Essa idéia estava relacionada à concepção de uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária, oficial. Nessa festa, é a própria vida que joga consigo mesma, renovando-se e ressurgindo sobre propósitos melhorados.

“O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”.³² Essa afirmação bakhtiniana refere-se à condição temporária em que, através da festa cômica, o povo penetra no reino utópico da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância. Nesse caso, o carnaval era o triunfo de uma liberação transitória, que ia além da concepção dominante, na qual se aboliavam provisoriamente as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Enquanto a festa oficial objetivava a

³¹ BAKHTIN, 1993, p. 4; 5.

³² Op. Cit., p. 7.

consagração da desigualdade, no carnaval, todos eram iguais e havia certo contato familiar e livre entre indivíduos que normalmente eram separados na vida cotidiana pelas barreiras indestrutíveis de sua condição financeira, *status*, emprego, hierarquia, condição familiar e idade. Na praça pública, um tipo de comunicação, inconcebível em situações normais, era criada, produzindo uma típica linguagem carnavalesca. Quanto a isto, Bakhtin comenta que

todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência alegre da relatividade das verdades e autoridades dominantes. Ela caracteriza-se principalmente pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contraditório’, das permutações constantes do alto e do baixo (a ‘roda’) da face e do traseiro, e pelas diversas formas de parodias, travestis, degradações, profanações, coroamentos y destronamentos bufões.³³

A segunda vida, ou o segundo mundo da cultura popular, se construía como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao contrário”. Bakhtin compreende que o humor carnavalesco é, sobretudo, um humor festivo, entendendo o riso como patrimônio do povo, geral e universal, na qual o mundo inteiro parecia cômico e era percebido e considerado num aspecto brincalhão.

O riso era ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas também burlão e sarcástico, “nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.³⁴ Uma de suas características é que escarnecia aos próprios burladores. Os bufões e palhaços eram característicos da cultura cômica da Idade Média. Não eram nem excêntricos nem atores cômicos, pois se situavam na fronteira entre a vida e a arte.

Na Idade Média, havia uma literatura imbuída da cosmovisão carnavalesca, considerada festiva e recreativa. Tal era sua influência que obrigava os medievais a negar de certo modo sua condição oficial. O riso influenciou às altas esferas do pensamento e no culto religioso, como demonstram manuscritos nos qual a ideologia oficial da Igreja e seus ritos são descritos de modo cômico. Segundo Bakhtin, “é o que se chama de *paródia sacra*, dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval”.³⁵ Entretanto, a dramaturgia cômica medieval é a que está mais estritamente ligada ao carnaval.

³³ BAKHTIN, 1993, p. 9; 10.

³⁴ Op. Cit., p. 10.

³⁵ Op. Cit., p. 12.

Na Idade Média e no Renascimento, havia certos fenômenos e gêneros do vocabulário popular que eram formas de expressão da cultura cômica popular. Um novo tipo de relação familiar estabelecida durante o carnaval se refletia numa série de fenômenos lingüísticos, como o uso freqüente de grosserias, de expressões e palavras injuriosas e, por vezes, indecentes. As grosserias blasfematórias dirigidas às divindades constituíam um elemento necessário nos cultos cômicos mais antigos. Eram ambivalentes, pois ao degradar e mortificar, estavam regenerando e renovando. No mundo carnavalesco, essas palavras mudavam consideravelmente de sentido e contribuía na criação de uma atmosfera de liberdade dentro da vida secundária carnavalesca. Os juramentos, por sua vez, no ambiente carnavalesco, adquiriram um valor cômico e se tornaram ambivalentes, diferente do caráter sério da linguagem oficial. Por fim, as obscenidades eram expressões verbais proibidas e banidas da comunicação oficial.

Nesse sentido, Bakhtin procura mostrar que o riso e suas formas de manifestação estavam muito presentes na cultura popular. Concepção diferente da mantida por muitos pesquisadores que compreendem a Idade Média como um período triste, em que o riso era completamente sufocado pelo poder da Igreja e do Estado feudal.

1.1.3 O RISO NO RENASCIMENTO E NA CONTRARREFORMA: DA *BEFFA* AOS LIVROS DE PIADA.

Peter Burke³⁶ comenta que o que faz uma geração rir tem pouco efeito sobre a geração seguinte. Com o passar do tempo, as brincadeiras mudam, porque mudam os objetos de ansiedade. Na época, para distinguir as variedades de brincadeiras e humor, no italiano, havia vários termos disponíveis. Também havia variados gêneros cômicos, como a comédia erudita, a comédia popular, que incluía a comédia de pancadaria e as *novelle*, histórias muitas vezes cômicas.

No intuito de combinar o sério com o cômico, muitas vezes, os sermões continham histórias desse tipo. Apreciava-se o paradoxo, o verso sem sentido e a paródia. Nas artes visuais, o cômico se fazia presente nas pinturas, que parecem escorregar e em afrescos nos tetos que pareciam desmoronar sobre os espectadores. Formas grotescas como rostos em forma de vegetais, animais ou objetos faziam parte dos jardins, que eram um lugar de diversão, de liberação das convenções sociais.

³⁶ BURKE, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000.

O entretenimento e a diversão, bem como truques e insultos, eram considerados, na época, o que hoje compreendemos por cômico. No carnaval, brincava-se com assuntos sérios sem serem considerados ofensas, embora houvesse algumas limitações. O truque, ou a *beffa*, eram as brincadeiras de mau gosto. Boccaccio, em seu *Decameron*, faz uso do gênero, assim como as *nouvella* do século XVI.

O local preferido para a *beffa* eram as tabernas, e a época preferida era o carnaval. Nessa festa popular, costumava-se jogar água nos foliões. Porém, os jardins italianos que escondiam fontes secretas que molhavam, de surpresa, os transeuntes, são exemplos de como os limites da prática da *beffa* não estavam bem definidos, tanto é que em muitos casos a *beffa* foi parar no tribunal, por ser considerada insulto.

Truques apresentados em forma de obra de arte eram brincadeiras apropriadas numa cultura competitiva ou de trapaça. Muitas vezes, não eram apenas diversão, mas um instrumento para humilhar, envergonhar e aniquilar socialmente inimigos e rivais. Essa concepção da *beffa* avigora um aspecto do pensamento de Bakhtin sobre a agressão festiva: que a brincadeira não era divertida para todos e havia vítimas, além de espectadores e ouvintes. O caráter escatológico, chamado de “estrato físico interior” pelo teórico russo, chegou a ser admitido na Itália até o século XVI.

Entretanto, no século XVII, acontece o que Enid Welsford chama de “declínio do bobo da corte” e o que Bakhtin entende por “desintegração do riso popular”. Norbert Elias denomina “processo civilizador” ao movimento europeu de autocontrole, na versão da Contrarreforma italiana. Burke comenta que “algumas formas tradicionais de brincadeiras que já haviam sido criticadas por clérigos estrangeiros [...] eram agora condenadas pelos italianos por motivos religiosos ou morais”.³⁷ Uma verdadeira “ofensiva cultural” por parte do clero da Contrarreforma foi iniciada, não para proibir todas as formas de brincadeiras, mas para reduzir sua influência. São Carlo Borromeo, no concílio de 1565, denunciou as festas da Páscoa por provocar risos. O papa Pio V emitiu um decreto contra o riso imoderado na igreja. Isso tudo foi parte de um movimento mais amplo e generalizante de mudança de atitudes, estendendo-se desde o classicismo nas artes à retirada da participação da cultura popular.

Della Casa foi um autor que ficou famoso com *Galateo*, seu livro de conduta, o qual admitia que as pessoas pregassem peças nas outras, para aliviar a tensão da vida, embora tenha criticado alguns tipos de *beffa*. No início do Renascimento, com o

³⁷ BURKE, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 105.

aumento da frequência em academias, os grupos de debate aí formados tornam-se cada vez mais formais e brincalhões, de maneira respeitável. A obsessão pelo trocadilho barroco e a caricatura passam a ser formas de compensação psicológica pela perda do antigo alívio cômico, que agora é negado. É impossível reprimir de todo o riso, bem como o sexo. No período de 1550 à 1650, encontramos “restrições cada vez maiores à participação pública de clérigos, mulheres e cavalheiros em certos tipos de brincadeiras, uma redução de influências, ocasiões e locais cômicos; uma elevação do limiar; uma intensificação no policiamento das fronteiras”.³⁸

Segundo Johan Verbeekmoes³⁹, a Contrarreforma ou Reforma católica foi uma reação a todos os tipos de costumes tradicionais. As festividades públicas, com suas bebidas, danças e máscaras, foram consideradas uma ameaça à ortodoxia e à boa moral. Houve estímulos à participação em práticas sacramentais, devoção, procissões, peregrinações e vocações. Por outro lado, houve restrições a bailes, recreação mista e visitas a tabernas de aldeias. A Igreja alertava quanto ao horror que o cristão deve ter ao riso obscuro. O riso associado às funções inferiores do corpo foi condenado na Contrarreforma, permanecendo talvez apenas nos limites impostos pela cultura oficial, como alega Bakhtin. A proibição do riso foi simplesmente o meio mais óbvio de reprimi-lo. No entanto, pesquisas mostram que uma aplicação rígida da regra de repressão do riso não foi grande preocupação da hierarquia da contrarreformista.

Havia uma condenação do riso em excesso, por estar muitas vezes ligado aos prazeres carnavais pecaminosos. Um dos argumentos para isso continua sendo o fato de que Cristo jamais teria rido, na compreensão de que o verdadeiro riso só poderia ser encontrado em Deus, a fonte do riso verdadeiro e bom. A teoria da danação eterna contempla a concepção de que o sofrimento na terra seria compensado com o regozijo no céu. Porém, o seu revés também valia, pois aquele que, durante sua vida, zombou o clero e as outras pessoas, seria ridicularizado por Deus na hora da morte.

A identificação do riso profano contribui significativamente para a aceitação de outros tipos de riso, que poderiam contribuir para a perfeição de um estilo de vida cristão. Esse riso era o *eutrapelia*, vindo da concepção aristotélica de que se pode rir de modo civilizado, alcançando equilíbrio entre o excesso e a falta. Desse riso, fala Tomás de Aquino, comentando ser ele moderado, não interferindo na caridade. Entretanto, não deve se tornar escárnio, pois indica desprezo pelo próximo. Desde que se aplicasse a

³⁸ BURKE, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 111.

³⁹ VERBERCKMOES, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000.

regra da recreação respeitosa, até mesmo os festivais se tornariam aceitáveis. A Contrarreforma produziu também sua própria marca de humor irrestrito, apesar das muitas declarações públicas sobre a moderação do riso. Todos os tipos de piadas foram liberados, com a desculpa de reprovar as imperfeições dos outros, ridicularizando principalmente os pastores protestantes.

A insistência dos reformadores na separação dos domínios do sagrado e do profano era crucial na estratégia da Contrarreforma (e da Reforma). Havia uma aceitação do riso desde que este fosse usado na defesa teológica ou na reação moral contra a vaidade mundana e a extravagância. Nesse caso, o riso está mais relacionado a um estado da alma do que a uma expressão corporal espontânea.

No século XVI, *Il libro del cortegiano* (1528) de Castiglione, uma obra sobre o comportamento na corte, traz de maneira espirituosa conversas supostamente ocorridas na corte de Ubico. O autor se refere aos comediógrafos com desprezo e lamenta as piadas grosseiras ou sujas, ainda que seu livro seja repleto de anedotas indelicadas. No quinhentismo, era comum os livros de cortesia se referirem às piadas, mas sempre alertando para a necessidade de evitar indecências. *A Arte retórica* de Thomas Wilson, muito influente na Inglaterra no século XVI, na sua segunda parte, é dedicado a analisar e exemplificar todos os tipos de piadas, através de um humor sempre zombeteiro.

Segundo Alberti, é nesse século que o riso passa a ser estudado dentro do campo médico com maior profundidade. O *Tratado do riso*, de Laurent Joubert é um exemplar de estudo no qual se entendia que o “riso é um movimento do coração, que alarga a boca e os lábios, sacudindo o diafragma e as partes pectorais, com impetuosidade e som entrecortado, pelo qual é expressa uma afecção de coisa torpe, indigna de piedade”.⁴⁰ Para Alberti, a precisão científica com que Joubert discerne o riso talvez seja única em toda a história do pensamento sobre o assunto. A classificação em gênero e em classe permite relacioná-lo a outros objetos do entendimento e situá-lo no universo do “tudo o que é”.⁴¹ Em 1651, Robert Burton, publica pela primeira vez *A anatomia de melancolia*, na qual analisa as várias causas para a melancolia, e suas possíveis curas, entre elas, inclui as recreações do povo inglês.

De acordo com Derek Brewer,⁴² as piadas geralmente ocorriam em cenários domésticos da nobreza, da burguesia próspera, dos artesãos, nos lares dos bispos e até

⁴⁰ ALBERTI, 2002, p. 101.

⁴¹ Op. Cit., p. 102.

⁴² BREWER, Derek, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000.

nas igrejas. No século XVII, Pepys, em seu *Diário*, narra a agitada vida social de Londres. Em suas considerações, ilustra o hábito de colecionar histórias para contá-las ou registrá-las em livros, registrando alguns trotes, piadas agressivas e subversivas e reuniões alegres. Durante o seiscentismo, os livros de piadas continuaram a ser usados, inclusive por estudiosos e cavalheiros: “os livros de piadas fazem parte de toda a tradição de humor compartilhada com as grandes obras”.⁴³ Para argumentar a favor desta afirmação, podemos citar *A megera domada* de Shakespeare, que conta o episódio do “sonho do homem que desperta”, tema já publicado antes por Heuters. Como dificilmente Shakespeare tenha lido Heuters, podemos concluir que a fonte de ambos foi alguma coleção de anedotas. Além disso, *As alegres comadres de Windsor* revela claramente ser puro material de livros de piadas. Brewer (2000) afirma que dois grandes escritores universais, Rebelais e Cervantes, que influenciaram a literatura inglesa, estão muito próximos do humor desses livros de piadas. O próprio *Lazarillo de Tormes* revela uma série de episódios extraídos daqueles livros.

Já no século XVIII, houve um grande florescimento da escrita humorística em geral. O público é mais amplo e interessado em certo tipo de decoro. Os registros de trotes quase desaparecem dos livros de piadas. Quanto aos bobos da corte, desfrutavam ainda de um variado grau de liberdade. Podiam zombar, fazer brincadeiras rudes e trotes, com chistes e sátiras. O mais notável de todos foi Archie Armstrong, que fez uma fortuna a partir de um monopólio concedido por Jaime I. Carlos II tinha o famoso bobo da corte Tom Killigrew, camareiro dos aposentos do rei e mestre de cerimônias, gerente do Teatro Real e dramaturgo. Esses bobos da corte são anteriores ao século XVIII, o qual não registra nenhuma existência da continuação desta tradição. O fim do século XVII marca o fim da visão de mundo medieval. Cada vez mais as piadas sobre os infelizes tornam-se menos populares. Brewer comenta que “em nenhum período parece ter havido menos riso” do que no final do século XVIII e primeiro quarto do século XIX, reflexo da rejeição às liberdades individuais, “uma fase obscura, nada engraçada”.⁴⁴

1.1.4 DO APOGEU DA COMÉDIA DELL'ARTE À SUA REOPERACIONALIZAÇÃO

⁴³ BREWER, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p. 147.

⁴⁴ Op. Cit., p. 159.

Analisando a *commedia dell'arte* a partir de uma perspectiva histórico-crítica, José Eduardo Vendramini⁴⁵ estuda a migração do teatro de praça para o teatro fechado e a ampliação desse modelo para outras formas artísticas do século XX, como o cinema, o circo, a televisão e o carnaval. Segundo ele, a *commedia dell'arte*, tradição de teatro popular que vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII, influenciou inúmeros dramaturgos e companhias teatrais populares tanto anônimas quanto renomadas, que mantiveram viva, até os nossos dias, a chama da arte ingênua dos saltimbancos.

Acredita-se que essa tradição do teatro popular tenha começado com os Flíacos, ainda na Grécia Antiga, passando pelas fontes eruditas devidas a Terêncio e Plauto, bem como pelo teatro folclórico e pela Atelana. Ressurge nos séculos XVI e XVII como forma de oposição frontal ao teatro literário que se fazia em palácios. No século XX, seguindo essa linha contestatória, a *commedia dell'arte* opunha-se a uma forma de exacerbação dos princípios do realismo pelo naturalismo que tinha levado a arte em geral e a do teatro ao beco do signo artístico, suplantado pelo real.

Examinando tanto os registros verbais quanto os visuais da *commedia dell'arte*, Vendramini evidencia seu caráter extremamente popular, o que coincide diretamente com os temas eleitos pelos roteiristas, todos eles vinculados a elementos do cotidiano: o amor, a obtenção ou manutenção do lucro, a comida e a vida como imigrante numa outra região do país, com os preconceitos dos citadinos contra o camponês, o rústico ou caipira. A fala dialetal dessas personagens também servia de um dos principais recursos para a obtenção do cômico.

Através do elemento cômico, a *commedia dell'arte* aproximava-se facilmente do universo da sátira, garantindo a característica extremamente social dos arquétipos. Exemplo de seu caráter popular/social, que estabelecia claramente a oposição entre as classes, é a permanência de personagens arquetípicas como o *avarento*, o arlequim (pobre, esfarrapado e faminto), ou jovem e apaixonado. Essas personagens tinham perfil psicológico rudimentar, pois seus traços são sínteses arquetípicas das principais funções em que se dividiam as pessoas, naquela determinada sociedade. Eram tipos fixos (*tipi fissi*), que muitas vezes chegava a haver total simbiose entre nome do papel, nome próprio do ator e nome de personagem. Englobavam o ancestral do palhaço moderno.

No século XVII, Molière, dramaturgo, ator e encenador francês, considerado um dos mestres da comédia satírica, usou suas obras para criticar os costumes da sua época.

⁴⁵ VENDRAMINI, 2001.

Entre as peças que o tornaram conhecido figuram *As preciosas ridículas*, *Escola de mulheres*, *Tartufo*, *Dom Juan*, *O misantropo*, *O anfitrião* e *O avarento*, essas duas últimas inspiradas em peças de Plauto.

O *Anfitrião* apresenta uma forte relação com a obra de Plauto, já que mantém muitos elementos em comum tanto na trama como na forma. Ambas pertencem ao gênero dramático, possuem a mesma estrutura interna e se relacionam com todas as comédias e textos que correspondem ao gênero. Embora a comédia de Molière tenha sido escrita sob o neoclassicismo, no século XVII, a relação entre o texto de Plauto e a comédia de Molière é clara, já que não apenas são utilizados os mesmos estereótipos de personagens numa situação similar, mas também mostra praticamente o mesmo episódio mitológico. Contudo, na época do *Anfitrião* de Molière, o teatro era visto como espetáculo e seu objetivo já não era fazer parte de festas religiosas nem de concursos teatrais.

No *Anfitrião*, tanto de Plauto como de Molière, encontramos três principais técnicas teatrais: o monólogo, o diálogo e o polílogo. Além disso, ambos os textos possuem unidade de tempo bem clara, já que todo o drama transcorre em apenas um dia. A ação ocorre em diferentes lugares, comuns às duas obras: a casa de Anfitrião, o terreiro da mesma e o porto de Tebas. Entretanto, no prólogo de Molière aparece o céu como espaço onde pede-se à personagem Noite que atrase a saída do sol para que Zeus possa passar mais tempo com Alcmena. Tanto em Plauto como em Molière são utilizados uma combinação de recursos linguísticos e cênicos para conseguir a comicidade, como a ironia dramática, os gestos burlescos (corridas, bufonarias, insultos e golpes) e a ironia verbal. Um recurso linguístico que está presente em Molière, mas não em Plauto, é o fato do leitor ou espectador repentinamente passar a ser quem menos sabe sobre os personagens. Isso torna as peças do dramaturgo francês mais cômicas do que as do romano.⁴⁶

Quanto à composição das personagens, Garrido (2010) percebe que, tanto as de Plauto como as de Molière, representam tipos sociais como escravos, concubinas, soldados e velhos. Contudo, Molière constrói suas personagens mais complexas, conferindo-lhes certo grau de individualidade que lhes outorga algo de profundidade psicológica. Algo característico da época de Molière é a semi-humanização dos deuses. A metamorfose, o tema do duplo e os diálogos com o público conferiam ao texto de

⁴⁶ GARRIDO, 2010, p. 4.

Molière grande parte da comicidade e tornavam os espetáculos mais dinâmicos e interativos. Desse modo, tanto *Anfitrião* como *O avaro*, comédias inspiradas em peças de Plauto, possuem características que as configuram como pertencentes à *comédia dell'arte*, como a aproximação à sátira, a presença de arquétipos, os tipos fixos, o uso de máscaras, a presença de ações bufonescas, o quiprocó, o engodo, entre outras.

Na *comédia del'arte*, com exceção dos atores que representavam os apaixonados, os demais utilizavam máscaras que tinham, geralmente, um caráter invariável, obedecendo a uma imagem-tipo. Em cima desse tipo, e adaptando-se às exigências do efeito cômico, o ator improvisava. O diálogo e a ação poderiam facilmente ser atualizados e ajustados para satirizar escândalos locais, eventos atuais, ou manias regionais, misturados com piadas e bordões.

Houve duas tendências da *commedia dell'arte* na Europa. Enquanto na Itália essa forma estética tinha relação direta com os temas vinculados ao cotidiano, evidenciando caráter popular, visto que as apresentações eram improvisadas com base em situações convencionais, na França o espetáculo voltou-se para os elementos de pura diversão. Desse modo, oscilando entre a sátira social e o cômico pelo cômico, a *commedia dell'arte* tanto cumpriu uma função "prática" quanto se permitiu o luxo da diversão pura, descobrindo e fixando as leis do cômico em fórmulas dramáticas que iriam ainda ser utilizadas muitos séculos depois.

O espetáculo da *commedia dell'arte* era um fenômeno popular, cheio de bufonarias e de intrigas, que recorria a efeitos de teatralidade, de invejável eficácia cômica, como as acrobacias, por exemplo. Era de fácil compreensão por seu perfil muito nítido das personagens, facilmente reconhecíveis pela platéia, uma vez que se repetiam de peça para peça, variando apenas o roteiro. No espetáculo, utilizava-se todo e qualquer tipo de recurso cômico, do mais delicado ao mais grosseiro, desde que fosse obtido seu grande objetivo, o agrado do público. Assim, o signo teatral era colocado em evidência, pois abandonava-se qualquer tentativa de ilusionismo. Entre os principais recursos cômicos utilizados na *commedia dell'arte*, encontramos o engodo, as repetições, o quiprocó, o disfarce, os elementos absurdos, os fatos fisiológicos e sexuais, os homens dessacralizados e reduzidos à igualdade mais baixa. Na maioria das vezes, esses dispositivos apareciam combinados na mesma peça, o que amplificava o efeito cômico. O engodo, ou o fazer alguém de bobo, estava intimamente ligado tanto à traição amorosa ou ao feitiço vira contra o feiticeiro. Nesse último incluíam-se o enganador enganado, o ladrão roubado, o traidor traído, o trapaceiro trapaceado, por exemplo.

Vendramini comenta que é possível comprovar a importância da *comédia dell'arte* até os nossos dias, visto que ela ainda aparece transformada no próprio teatro e em outros veículos de comunicação artística e de entretenimento. Seu modelo é perfeitamente operacionalizável tanto ao nível da dramaturgia quanto no da encenação. No Brasil, esse estilo ressoa no nosso Carnaval, na televisão, em programas humorísticos e na propaganda, cinema e literatura de linha mais popular; aparece ainda, por exemplo, no teatro e na dramaturgia de Ariano Suassuna, que incorpora o folclore.

Quanto à atuação, Chico Anísio e Tom Cavalcante são dois artistas contemporâneos que evidenciam a perenidade de um tipo de teatro popular com base principalmente na arte do ator. A *comédia dell'arte* é um modelo cujos heróis não desaparecem, mas trocam de aparência e tomam novas formas. Nela, o cômico e a sátira ridicularizam o ser humano em sua permanente e muitas vezes inglória tentativa de enobrecimento.

1.1.5 A ARMA CÔMICA NO SÉCULO DAS LUZES: CONTEXTO FRANCÊS E ALEMÃO

O riso aos poucos foi se tornando uma prática comum na Assembléia Constituinte Francesa, conforme os 408 incidentes de riso durante os 28 meses de sessões. Embora a assembléia fosse vista como formada por representantes da elite no fim do antigo regime, o riso era provocado por “comentários inoportunos”, ou permitido pelo “alegre espírito francês”, porém havia um caráter profundamente político envolvido nas suas manifestações.

O primeiro código interno de conduta da assembléia foi proclamado em 06 de junho de 1789, baseado na prerrogativa de que a tranqüilidade das deliberações sugere um ideal de razão. Os carnavais, os ajuntamentos entusiasmados, as recepções alegres demais e inclusive a animação das multidões eram vistas com desconfiança, por serem considerados prejudiciais, perigosos e capazes de levar o grupo à extrema agitação.

Com o código interno de conduta, as explosões de riso eram duas vezes mais impróprias, porque desafiavam um regulamento e, além de diversão, eram uma afronta política. O humor era usado para se opor ao discurso, ao comportamento e às ações inoportunas. As citações bíblicas e latinas reinventadas e inconvenientes eram usadas em discursos de maneira a abalar a serenidade da assembléia. Mirabeau, um revolucionário, foi notoriamente o que mais usou da arma cômica como prática política.

Os escritores políticos franceses tiveram duas razões para apelar para o riso: confirmar o caráter tradicionalmente alegre do francês e fazer uso de uma técnica poderosa de convencimento. Antoine de Baecque⁴⁷ afirma que a atividade parlamentar agitada, tensa, difícil e austera, acaba oportunizando explosões de riso.

Joseph-Antoine Cérutti, no fim de 1788, definiu a personalidade francesa por sua “vivacidade” e “cordialidade”. Essa alegria foi atribuída ao regime monárquico brando: “os franceses eram as ‘crianças’ do rei e do riso”.⁴⁸ Os revolucionários acusavam essa versão do “francês do passado” de zombeteiros, frívolos e desprovidos de conteúdo. O uso da persuasão por meio do riso decente exercia grande influência sobre a nova geração revolucionária, revelada pelas declarações de intenção dos folhetos. Em contrapartida, os patriotas revolucionários usam de uma imagem alegre para contrastar com o que chamavam de “fisionomia arrogante” da nobreza e do clero, conforme apontam vários folhetos.

Os humoristas tradicionalistas monarquistas usavam da caricatura para satirizar os seus adversários, por meio do desmembramento de corpos. Como durante o primeiro ano da Assembléia Constituinte, sua imagem havia sido seriamente degradada, não demorou para que essa concepção de “templo de impassibilidade e solenidade” fosse transformada num palco cômico. Um exemplo disso ocorreu no início de janeiro de 1790, quando uma sátira da Assembléia Nacional foi montada:

Tirando proveito do carnaval próximo, uma celebração de riso e caricatura que a recém-criada Câmara Municipal de Paris banira formalmente das ruas por medo dos inimigos mascarados e para libertar-se de atitudes anteriores, os monarquistas mais uma vez aproveitaram avidamente do tema dos ataques subversivos perpetrados por escrito, na Assembléia Nacional como um ‘teste de riso’.⁴⁹

Jornalistas patrióticos, de um lado, e o grupo de satiristas de Mirabeau, de outro, protagonizaram uma guerra de risos virulenta, virtuosa e engraçada na Assembléia Nacional. O riso foi usado como arma política, e se tornou tão perigoso dentro da Assembléia quanto o era fora. Apesar de proibido, servia para traçar um mapa político dos membros dos partidos. Os membros do parlamento sabiam que o riso havia se tornado uma das atitudes mais adequadas de choque de opiniões.

⁴⁷ BAECQUE, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000.

⁴⁸ Op. Cit., p. 209.

⁴⁹ Op. Cit., p. 215.

Por outro lado, é na Alemanha do século XIX, onde um mundo novo industrializado, urbanizado e com mobilidade social surgia, ocasionando grandes mudanças sociais, que o humor popular preencheu uma série de necessidades. Saiu das ruas e entrou nas salas de estar, durante a primeira metade do século, manifestando-se na cena literária e artística, num constante vai e vem entre o dialeto e a língua oficial, a caricatura e a arte, a cultura inferior e a alta cultura.

Até mesmo os mais conservadores acreditavam num certo poder do humor em estimular os cidadãos a dissipar a raiva e frustração, que, de outro modo, poderiam ser dirigidas violentamente contra a ordem estabelecida. Mary Lee Townsend⁵⁰ comenta que Theodor Mundt, em 1844, apresentava o argumento de que a graça de Berlim poderia incitar a rebelião ou acalmar os espíritos indisciplinados, o que, de qualquer forma, significava uma força a ser considerada. O riso fazia parte de um debate público em que os alemães do século XIX definiram sua cultura nacional recém nascida.

O *eckensteher* Nante era a figura cômica favorita do período anterior a 1848. Esse tipo social era associado aos trabalhadores rudes e indisciplinados, o estereótipo do proletário corpulento e insolente. Nante demonstra como o humor desempenhou um papel crucial na criação de uma esfera pública na Europa Central. Assombrado pelo fantasma da Revolução Francesa, o Estado alemão decretou uma série de leis elaboradas para reprimir todas as formas de dissensão política, adotando como instrumento principal a censura. Essa censura resultou em dois fenômenos completamente opostos, por um lado, em certa brandura na literatura e na arte e, por outro, a experimentação, por parte dos artistas e escritores que buscavam novas maneiras de escapar a vigilância do Estado.

Como o humor pode ser disfarçado em entretenimento “inocente” e pura diversão, foi a tática mais adotada para burlar a censura estatal. Os humoristas usavam o *eckensteher* Nante em série, provocando nos adversários certo revanchismo por meio do próprio personagem. O êxito deste gênero deveu-se a vários fatores, entre eles, o número considerável de escritores dedicados ao humor, grande público alfabetizado, baixo custo na impressão e uso da ferrovia, significando baixo custo no transporte.

As autoridades agiam com cautela com relação a este assunto, pois ao mesmo tempo em que as publicações humorísticas eram uma alternativa à agitação política, também representavam um instrumento político capaz de incentivar o populacho a se

⁵⁰TOWNSEND, In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000.

unir e violar os alicerces morais do Estado. O Nante literário se tornou um símbolo do povo alemão como um todo, personificando as expectativas, receios e fantasias da classe média em relação ao “povo”. Representava muitas vezes os sentimentos mais íntimos dos berlinenses sobre a estrutura social instável da cidade e a crescente tensão entre as classes.

O *eckensteher* era geralmente considerado um vadio: um tipo social que passava o tempo mais dizendo estar à procura de emprego nas ruas de Berlim do que de fato trabalhando. Embora tenha desaparecido das ruelas da capital, continuou vivo na memória do povo, devido a suas representações no teatro, nas caricaturas e na literatura humorística. Para tornar sua imagem mais negativa, de modo geral, era associado ao álcool. Além de seu estado quase permanente de embriaguês, aparece como um grosseiro pretensioso, que só diz asneiras. Mesmo não sendo atraente, nobre e inteligente, consegue ser engraçado, por humilhar os burocratas pomposos devido a sua brilhante simplicidade.

A retratação negativa, por meio do deboche, tem por finalidade reforçar a sensação de coesão social da classe média, ajudando-a se sentir mais segura em seu elevado patamar social. Entretanto, as piadas que retratam o *eckensteher* positivamente, embora não o vejam como um herói, permitem que se compreenda que ele defende a mudança política e social que beneficia toda a sociedade, desestabilizando o *status quo*.

O uso do humor e a construção de personagens pitorescos a fim de reforçar identidades não é exclusividade da Europa do fim do século XIX, visto que no Brasil, durante o período transitório do século XIX ao XX, verificamos o uso desse expediente com a mesma finalidade. A partir daqui, passaremos a analisar as manifestações humorísticas no contexto brasileiro, já que *Cágada* é produto desta trajetória.

1.1.6 HUMOR NO BRASIL: DO SÉCULO XIX AO REGIME MILITAR.

Do final do século XIX até 1970, o Brasil vive um período de intensas transformações políticas: a nova república, o movimento modernista, o Estado Novo, o regime militar. Tudo isso faz florescerem várias manifestações humorísticas, embora o humor muitas vezes tenha sido visto com olhar preconceituoso.

As representações humorísticas, na passagem do século XIX para o XX, no Brasil, destacaram-se no processo de invenção da imaginação nacional, promovendo estereótipos, além de contribuírem para modificá-los e desmistificá-los. Ao longo do

século XIX, a produção humorística brasileira era constituída por folhetos cômicos, principalmente no período regencial, pasquins, rodapés de pequenos jornais, revistas ilustradas, na época do desenvolvimento da impressão e reprodução. Porém, no final do império, havia muito preconceito com relação ao riso, provavelmente herança tardia da repressão às liberdades individuais, que, muitos anos antes, assolou a Europa. Da mesma forma, existia a concepção de que a produção humorística estava excluída das *belas artes*:

o recurso cômico era não apenas pouco difundido devido à inexistência dos próprios meios de difusão, mas também havia um mal disfarçado desprezo da cultura em geral pela produção humorística, a não ser quando esta se mostrava suscetível de ser incluída — ou classificada — nos moldes estéticos consagrados do romance, do drama ou da epopéia.⁵¹

O riso bom era o máximo que se admitia, pois não poderia destilar rancor e tampouco atacar frontalmente algo ou alguém em especial. E quando, por exemplo, consideravam que um texto satírico de um escritor continha conotação degradante, obscena, grotesca ou marcada pelo rancor pessoal, rixas políticas e/ou ressentimento social, acabava sendo desconsiderado. Houve casos de autores que não adentraram no circuito da produção culta e acabaram esquecidos e proscritos do próprio mundo da escrita.

Após o início da República, a representação cômica se intensificou e ganhou novas dimensões. No Rio de Janeiro, a desilusão com o novo regime ajuntou homens que expuseram, através das armas do humor, as contradições do regime recém instalado. Após este grupo, surgiu outro funcionando como uma ponte entre dois mundos, pois estava comprimido entre a alta cultura, com sua métrica, herança parnasiana, e o atendimento às demandas dos meios de comunicação modernos e do mercado de bens culturais, aproximando-se da oralidade e da fala coloquial.

Em São Paulo, muitos humoristas, como José Agudo, Voltolino, Cornélio Pires, Raul de Freitas, Juó Bananéri, Oduvaldo Vianna, Victor Caruso, Belmonte, Moacyr Piza e Hilário Tácito foram varridos da memória da cidade, devido ao conteúdo de sua produção ser considerado antiprogramático, e também por terem ficado distantes do movimento de 1922. Muitos deles transitaram por diferentes práticas culturais. Enquanto José Agudo conduz sua produção ligada à alta sociedade paulista da Belle

⁵¹ SALIBA, 2002, p. 43.

Época, Cornélio Pires revela um universo caipira e Juó Bananéri atinge seu melhor estilo com a babel moderna do falar macarrônico. Esses profissionais, com irreverência, mostravam o grande número de desenraizados que caracterizavam a capital paulista, como ex-escravos, caipiras e imigrantes variados que, de certa forma, preocupavam os detentores do poder e da ordem. Esse humor teve um preço:

parece claro, afinal, que Bananéri e seus confrades, com seu hibridismo sintático, sua mestiçagem idiomática e seu anarquismo macarrônico, tinham se tornado um pouco inconvenientes naquela *fábrica de certezas* que era o clima mental vigente na São Paulo dos anos 20.⁵²

Os personagens criados por Juó Bananéri e seus confrades sempre foram motivo de polêmica, o que possibilitou que se tornassem objeto de análise, descortinando perspectivas instigantes para compreender as linhas de força que estruturavam o campo intelectual da época, relacionado aos antagonismos, adesões, fidelidades, amizades e desafetos. Com o surgimento de novas mídias, a partir da década de 30, como o disco, o cinema sonoro e o rádio, os humoristas, devido à experiência acumulada, tiveram facilidade em se adaptar:

a mistura lingüística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos rápidos da dança e aos anúncios publicitários.⁵³

Em 1929, Cornélio Pires foi o pioneiro a gravar uma série inteira de anedotas e crônicas, baseada na fala caipira. Saliba comenta a relação entre humorismo e música, principalmente a partir dos diálogos entre Lamartine Babo e Bastos Tigre:

espécie de último elo nessa tendência de intermediação cultural que praticamente constituirá a base para o humor radiofônico nos anos 30 e 40, com a geração do Capitão Furtado, Nho Totico (Vital Fernandes da Silva), Adoniram Barbosa, Ademar Casé, Renato Murce, Lauro Borges, Castro Barbosa, Gino Cortapassi e tantos outros.”⁵⁴

⁵² SALIBA, 2002, p. 212.

⁵³ Op. Cit., p. 228.

⁵⁴ Op. Cit., p. 283.

Outro objeto de produção humorística muito comum neste período é a caricatura. Sant'Anna⁵⁵ discute o humor da caricatura como signo de representação, comentando que um período de aceleração da história marca a segunda década do século XX, com acentuado desenvolvimento urbano e busca de identidade social a partir dos termos brasileiro, nacional, moderno e popular pela intelectualidade. A vontade de parecer estrangeiro se alia ao processo modernizador, a partir das reformas urbanas do início do século, dos costumes importados, da linguagem e dos trajes. Como uma das características da caricatura das revistas ilustradas é ser sintética, ela é vista como síntese dos signos adotados para a representação da identidade nacional imaginada e dos grupos e sujeitos sociais em sua aparência corporal. A relação entre “essência” e “aparência” fica clara nesta perspectiva, pois como o mito da imagem rege as sociedades modernas, são as aparências que constroem as subjetividades, ou seja, o “ser” se estabelece no “parecer”.

A caricatura surgiu no Brasil no fim da década de 1830, sendo distribuída isoladamente no Rio de Janeiro, por livrarias e lojas. Na década subsequente, revistas começam a publicá-las, o que formou, junto a sua fácil compreensão, os motivos para torná-la amplamente aceita entre o público e no meio jornalístico. A partir de 1910, os caricaturistas alcançam enorme sucesso e reconhecimento, já que revistas famosas se consolidam pela sua crítica humorística, publicando caricaturas.

A caricatura distingue-se pelo uso que as camadas populares fazem da piada e do humor para criticar os governantes e a classe dominante, expressando através da sátira seu descontentamento. A revista ilustrada *Careta*, fundada em 1908, permaneceu em circulação até 1960, contando com o trabalho de chargistas ilustrados e caracterizando-se pelo seu humorismo crítico.

O humor propugnado pela revista *Careta* é representativo dessa tendência: em contrapartida à imposição de certas temáticas consideradas 'proibidas', diversas capas foram compostas por charges que, ora ridicularizando as vicissitudes cotidianas, ora debochando de questões políticas, incitavam os leitores ao questionamento sobre sua realidade. O caráter combativo do semanário, tão defendido desde sua criação, sobreviveu à institucionalização da censura, retratando por meio da sátira crítica, vários momentos da história contemporânea brasileira.⁵⁶

⁵⁵ SANT'ANNA, 2006.

⁵⁶ GARCIA, 2010, p. 4.

O aparelho estatal exigia a busca de uma identidade forjada pela aparência de uma sociedade moderna e urbana, principalmente, na década de 1920. Como a maioria da população vivia no campo, essa concepção não teve êxito, obrigando a buscar a valorização do passado, de tradição portuguesa e católica, criando laços de semelhança para a nação, unindo a modernidade da cidade com o passado tradicional. Com isso, o humor das caricaturas fez uso de tipos regionais como o caipira, o caboclo, o gaúcho, o carioca, o paulista, o sertanejo.

Nesta mesma perspectiva, uma vasta produção humorística fez parte do movimento modernista brasileiro, como mostram os arquivos do período, constantemente objeto de estudo. O riso dos participantes do movimento de 1922 apresenta-se, muitas vezes, em toda a sua plenitude na literatura brasileira: retumbante, escandaloso, terrífico. De acordo com Gleidys Meyre da Silva Maia⁵⁷, esses adjetivos atribuídos ao riso literário brasileiro foram formados a partir de uma cultura heteróclita, híbrida, miscigenada. Os modernistas brasileiros foram à procura, na cultura popular, de elementos que pudessem representar certa singularidade nacional, delineando o perfil étnico do brasileiro, como por exemplo, Macunaíma de Mário de Andrade. De certa maneira, isso influenciou o século XX, principalmente a primeira metade, de modo a refletir a concepção coletiva de povo alegre, festivo e que adora “sombra e água fresca”. O Jeca Tatu, caipira de Monteiro Lobato, rendeu muitos personagens criados no cinema para Mazaroppi, devido a sua enorme popularidade.

Maia ressalta que a Literatura Brasileira, desde seu início até a contemporaneidade, explora as formas elementares do riso na poesia, na prosa epistolar, no poema heróico cômico, na prosa de ficção, na comédia de costumes, na paródia literária, na novela de costumes, na ficção do fantástico, no teatro do absurdo, na narrativa gótica, no anedotário nacional, na crônica jornalística, na telenovela, na narrativa filmica. Na literatura, a sátira é a manifestação mais expressiva do humor, tanto é que, em todas as épocas e espaços literários brasileiros, o riso satírico foi muito cultivado. Exemplos são os poemas satíricos de Gregório de Matos, o poema heróico cômico, a sátira epistolar nas *Cartas chilenas*, a sátira crítica e mordaz dos costumes das *Memórias de um sargento de milícias*, a sátira filosófica de *Quincas Borba*, a sátira sócio-política em *Os Bruzundangas*, de Lima Barreto, a sátira histórica em *Antonio Chimango*, de Amaro Juvenal, a sátira debochada de Emílio de Menezes, a sátira

⁵⁷ MAIA, 2006.

paródica de Juó Bananére, a sátira aberta à *História do Brasil*, de Murilo Mendes, a sátira caricatural de *Macunaíma*, a sátira jornalística do *Barão de Itararé*, pseudônimo do jornalista Aparício Torelly, inspiração para muitos humoristas do jornalismo brasileiro.

O poema-piada, a poesia-concreta e a paródia são algumas das outras expressões diferentes do humor modernista brasileiro. Embora o riso no modernismo tenha se manifestado de maneira similar, foi concebido com formas primárias diferentes. Esse movimento surgido no final do século XIX, que se estendeu até a década de 60 do século passado, de certa forma, é didaticamente único no sentido de uma nova literatura, porém diversificado em suas manifestações. Esse humor satírico, e crítico, fez-se presente não apenas nas artes estéticas, mas também nos jornais engajados com movimentos políticos e de defesa ideológica.

Durante o período da ditadura militar implantada no Brasil após 1964, a violência se expressa como um forte aparelho de controle, objetivando garantir a implementação de um projeto social defendido por segmentos dominantes, respaldados em forças militares, que alegavam agir em defesa de um modelo social que se encontrava ameaçado. Como qualquer expressão de opinião que configurasse ameaça à vigência do regime, era reprimida com censura, prisão e até morte, a imprensa alternativa usou, como principal meio para transpor os olhos sempre atentos do estado, o humor. Com isso, o protesto dos segmentos reprimidos pelo Estado pode ser retratado, sem que seus autores sofressem punição.

Diógenes Arruda Ferreira⁵⁸ faz uma breve contextualização de como se institucionalizou o aparato repressivo no Brasil. Uma disputa político-ideológica entre grupos populistas ligado ao governo de Jango e a *elite orgânica*, defensora dos interesses empresariais e militares, foi configurada no Brasil no início da década de 1960. Este último grupo, influenciado pela Escola Superior de Guerra (ESG), passou a representar a principal instituição idealizadora do sistema administrativo no período da ditadura militar, devido à participação de setores civis na constituição do golpe de 1964. A defesa dos interesses multinacionais e a desagregação do bloco populista no Brasil tornaram-se as principais atividades da *elite orgânica*, no período de 1962 até 1964.

Os militares tomaram o poder em 1964, lançando o alicerce de uma nova política de bases autoritárias. O Estado de Segurança Nacional, estabelecido pelo Ato

⁵⁸ FERREIRA, 2009.

Institucional Nº1, deu status de legalidade às intervenções militares. As movimentações dos partidos políticos e dos três poderes eram monitoradas por um forte esquema de vigilância, reunindo informações sobre os potenciais inimigos do Estado. As autoridades civis foram sobrepostas pelos militares, tornando rígidos os valores hierárquicos. O regime tratava os que não apoiavam suas novas ações como verdadeiros inimigos de guerra. Sindicatos, organização de trabalhadores e a União Nacional dos Estudantes (UNE), todos aqueles que representavam uma ameaça ao regime, eram alvo constante de tentativas de enfraquecimento e descredibilidade por parte da *Operação Limpeza*.

O Sistema Nacional de Informações, abusivo sistema de espionagem interna, era uma violenta prática de controle da população. Manobras da política nacional e impedimento de potenciais resistências ao Estado foram possíveis graças a essa estrutura que usava de prisões em massa, invasões domiciliares, tortura, assassinato e censura. Um sistema de censura prévia sujeitava os meios de comunicação, principalmente a imprensa, o teatro, cinema, espetáculos musicais, circo e programas de TV. Os que desejassem demonstrar qualquer posição de descontentamento em relação ao regime tiveram que criar alternativas para evitar um embate direto com a censura do Estado e não sofrer as conseqüências, como desaparecimento, tortura e morte. O jornal *O Pasquim*, criado em 1969, fez parte desta imprensa alternativa, tendendo a trabalhar com humor como ferramenta de divulgação de um sentimento de descontentamento. Segundo Ferreira, ele “agia como uma espécie de fissura nesse muro formado pelo medo do Estado ditatorial”.⁵⁹

Antes d’*O Pasquim* e do próprio golpe militar de 1964, Millôr Fernandes criou a revista *Pif Paf*, na qual utilizava o humor no desenvolvimento de interpretações críticas sobre o imaginário do universo político do populismo. Ele optou pelo gênero das histórias em quadrinho, devido a seu alcance popular e pelo nicho rico de elementos que as compõe. Após o golpe, passou a assumir uma postura oposicionista ao novo regime. Entretanto essa revista, bem como outros periódicos, não teve o grande êxito que *O Pasquim* alcançou. O jornal focava-se na constituição de um espaço de imprensa que permitia posturas e temas não orientados às vontades do poder. O humor foi adotado como sua linguagem oficial e não apenas como um dos elementos da

⁵⁹ FERREIRA, 2009, p. 5.

composição, usado como importante manifestação da mentalidade de oposição durante o regime militar brasileiro.

O ato de ridicularizar era um terreno fértil para a produção de obras cômicas, pois propagava e contestava idéias, atacava inimigos políticos e manipulava discursos. Uma forma de humor altamente crítica era a charge. Por meio do exagero das formas, sublinha-se aquilo que se deseja chamar a atenção. O discurso inserido nos traços traz contestações e transforma-se numa espécie de acusação zombeteira em praça pública. “A própria organização textual do jornal, retratada da forma mais próxima possível de uma conversa, denota a presença do humor como o formato textual comum aos chargistas”.⁶⁰

Como o romance de Mársico avança somente até o período da ditadura militar, foi necessário resenhar como foi a compreensão do humor e de seu uso no Brasil até aquele momento, já que essa trajetória histórica dá suporte para o entendimento da manifestação humorística em *Cágada*. A partir deste ponto, passamos a resenhar as teorias de Bergson e Propp, a fim de reconhecer quais são os desencadeadores de comicidade presentes no romance que permitem atribuir-lhe caráter humorístico, ao mesmo tempo em que se ocupa da representação identitária, da colonização judaica no Rio Grande do Sul e do golpe militar.

1.2 TEORIAS DO HUMOR

Partindo do pressuposto de que para se re(conhecer) um objeto é necessária a interpretação do efeito que esse objeto produz, entendemos que, para a compreensão da comicidade na arte e na vida, faz-se preciso perceber o seu fim último: o riso. Nesse sentido, o que faz com que riamos diante de uma situação da vida cotidiana e de uma apresentação teatral? Por que, diante de um filme, por exemplo, rimos, muitas vezes, quando deveríamos chorar? O que é, afinal, o riso? Qual o conceito de comicidade? Qual o papel do humorista e do cômico? Quais são os elementos de comicidade, desencadeadores do riso?

Estas e outras questões, nós buscaremos responder neste início de capítulo, a fim de estabelecer uma base conceitual para a prática de nossa análise de *Cágada*. Sendo

⁶⁰ FERREIRA, 2009, p. 10.

assim, teremos, como norteadores da pesquisa, argumentos de Bergson e Propp, bem como de outros estudiosos que, embora não tendo se dedicado ao tema de forma monográfica, publicaram ensaios sobre o mesmo. Em seu conjunto, essas publicações possibilitaram-nos uma síntese das concepções atuais sobre o riso, o humor e a comicidade.

1.2.1 DEFINIÇÃO INICIAL

Antes de sabermos como a presença do humor se manifesta, o que o humorismo provoca, e quais os desencadeadores de comicidade, é preciso que definamos esses termos: humor, humorismo e comicidade. No que tange ao humor, concordamos com Nélide Beatriz Sosa⁶¹ quando diz que, lamentavelmente, “no hay consenso en cuanto a su definición e contenidos”.⁶² E realmente, fazendo uma revisão na bibliografia sobre o assunto, concluímos que “hay un verdadero caos terminológico”.⁶³

A estudiosa comenta que, com a palavra humor, “nos referimos, de una manera general, a todo aquello que hace reír”.⁶⁴ Segundo a Real Academia Espanhola (RAE), o termo tem origem latina *humor-oris*, significando “humores do corpo humano”, expressão que, na Idade Média, referia-se ao gênio ou condição das pessoas, supostamente causado pelos “humores vitais”. Já na Grécia Antiga, a teoria dos humores conjugava a personalidade com a química do corpo. Seriam quatro os humores do corpo: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Segundo José Antonio Llera⁶⁵, “para Hipócrates de Cos los humores estaban vinculados a los cuatro elementos, y el temperamento humano venía dado por el predominio de uno de esos humores”⁶⁶.

Embora no final da Idade Média a palavra “humor” tenha passado a adquirir um novo significado, a noção de fluido corporal continua se contrapondo à assimilação do humor ao risível em geral. A isso acrescenta Llera:

La peculiaridad etimológica de la palabra *humor* radica en una triple transición: si del restringido campo médico se aplica ya en la Edad Media a lo temperamental, a finales del siglo XVI, en Inglaterra,

⁶¹ SOSA, 2007 (p.169- 183).

⁶² Op. Cit., p. 171.

⁶³ Op. Cit., p. 171.

⁶⁴ Op. Cit., p. 172.

⁶⁵ LLERA, 2003.

⁶⁶ Op. Cit., p. 614.

volvemos a encontrarnos con el término en un marco ya literario: el teatro de Ben Jonson.⁶⁷

Aproveitando a grande popularidade atingida pelo termo, Ben Jonson recorreu a ele para configurar sua doutrina da comédia clássica. A teoria dos humores foi utilizada de modo a fundamentar um teatro de tipos, onde concorriam o colérico, o melancólico, o impulsivo e o fleumático. Esses personagens representavam pessoas que eram vítimas patológicas de seu temperamento.

A noção de humor como estado de ânimo é sintetizada por Sosa da seguinte maneira:

la palabra *humor* designa el estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable, es decir, refiere a una actitud subjetiva de carácter general que, matizada en uno u otro sentido, todos los seres humanos poseemos.⁶⁸

Embora os conceitos de comicidade e humorismo sejam usados indiscriminadamente na literatura, Sosa traça distinção entre eles, baseada naquilo que os motiva. Afirma que a comicidade “puede provenir del deseo de reírse de alguien o de algo que consideramos inferior o simplemente de una simple necesidad de exteriorización lúdica”,⁶⁹ enquanto o humorismo, “en cambio, se origina en escepticismo político, existencial o de cualquier otro tipo”.⁷⁰ Nesse sentido, o cômico é aquele que nos faz rir enquanto o humorista nos faz rir e pensar.

Sosa acrescenta que a “comicidad juega con la torpeza, la ridiculez, el absurdo, la incongruencia, con ‘las insuficiencias de los individuos’ a diferencia del verdadero y profundo humorismo que juega con ‘las insuficiencias de la condición humana’”.⁷¹ Ainda mais: enquanto a comicidade mostra, de diferentes maneiras, as contradições, o humorismo, além de mostrar essas contradições, trata de sentir dialeticamente, ao mesmo tempo, cada um dos elementos dessa contradição, a fim de compreendê-la. Assim, concluímos que o humorismo está relacionado a todos os métodos da comicidade, porém acrescentando um componente crítico.

⁶⁷ LLERA, 2003. p. 613.

⁶⁸ SOSA, 2007, p. 173.

⁶⁹ Op. Cit., p. 180.

⁷⁰ Op. Cit., p. 180.

⁷¹ Op. Cit., p. 180.

Uma vez que uma carga semântica tão ampla se associa a esses termos, é natural que várias teorias tenham sido criadas na tentativa de explicá-los. As mais significativas podem ser resenhadas no sentido de conhecer as diferentes concepções acerca do riso, permitindo que nos aprofundemos numa das teorias para fundamentar os conceitos fundamentais desenvolvidos por autores como Bergson e Propp, que nortearão a análise dos ativadores de comicidade em *Cágada*.

1.2.2 O RISO

Para alguns antropólogos, o riso foi um fator coadjuvante à adaptação da espécie. McDougal (1922) compreende que o riso é instintivo e portador de equilíbrio frente a situações extremas de abatimento, e que dele depende a sobrevivência da espécie. Já Hayworth (1928) entende que, no período pré-lingüístico, o riso desempenhava funções comunicativas, pois era sinal de boas notícias e indicava ao grupo que não havia perigo. A concepção do riso como primitivo grito de vitória, liberado pelo vencedor após a vitória, é enfocada por Darwin, Ludovici e Rap. Corroborando indiretamente com esta tese, Bergson ressalta que o riso é um corretivo imediato de certo desvio individual ou coletivo. Da mesma, Freud atribui ao chiste o caráter de válvula de escape para violentas pulsões. Entretanto, Llera (2003) comenta que é equivocado pensar somente no humor como arma universalmente liberadora, tendo em vista os inúmeros exemplos que demonstram que o discurso dominante usa o humor para apontar seus códigos de valores.⁷²

Vladimir Propp apresenta seis tipos de riso e alerta para a existência de outros. Embora se debruçando basicamente para o que chama de *riso de zombaria*, por compreender que “é o mais freqüente”, sendo o “tipo principal de riso humano”⁷³, o teórico atenta para o *riso bom*, o *riso maldoso* ou *cínico*, o *riso alegre*, o *riso ritual* e o *riso imoderado*. Antes de explicarmos o porquê de nos atermos ao riso preferido do pesquisador russo, explicaremos os demais tipos de risos.

Ao tratar do conceito de *riso bom*, Propp comenta que há dois grandes gêneros de riso: um que contém o escárnio, e o outro não relacionado à derrisão. Citando Lessing, comenta que riso e zombaria, de fato, não podem ser considerados a mesma

⁷² LLERA, 2003, p. 181.

⁷³ PROPP, 1992, p. 151.

coisa, já que pode acontecer que haja certos defeitos tão insignificantes que não possibilitam o riso, mas sim o sorriso. Isso ocorre também quando o defeito é próprio de uma pessoa que amamos, apreciamos, ou simpatizamos. O *riso bom*, portanto, liga-se a um humor atenuado e inofensivo. Nas palavras de Propp:

O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza inteiramente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente.⁷⁴

Entende-se que o *riso bom*, na maioria das vezes, está relacionado a um sentido de afetuosa cordialidade. Na arte, tem o objetivo de provocar no leitor ou no espectador, no caso da pintura, um sorriso involuntário, de simpatia e de aprovação. O sorriso provocado ao observarmos crianças e as julgarmos engraçadas é o *riso bom*. O que nos faz sorrir não é o fato de se revelar inesperadamente o conflito ente ser/ parecer, mas sim a harmonia entre essa dicotomia.

Bergson, ao afirmar que para a plena manifestação do cômico deve haver uma “rápida anestesia do coração”, está negando a possibilidade de um riso bom. Em contrapartida, Leacock comenta que o verdadeiro humor “não deve ser mau nem cruel”, estabelecendo assim que o *riso bom* é o único possível. Propp questiona ambas as afirmações, entendendo que esse tipo de riso não requer nenhuma anestesia do coração. De fato, existe outro tipo de riso, amoral, e que leva a uma postura negativa sobre o próprio riso.

Como oposto a esse riso benevolente, Propp aponta o *riso maldoso*, que não suscita simpatia. Nele, os defeitos, ainda que aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, nutridos por sentimentos de maldade, ruindade e maledicência. Geralmente quem ri são pessoas que enxergam falsidade e hipocrisia em vez de impulsos nobres. Nesse caso, a comicidade reside justamente nessa misantropia fingida, atrás da qual não há nenhum sentimento verdadeiro. Esse riso confunde-se com o *riso cínico*. Embora o primeiro esteja ligado a defeitos falsos, este último prende-se ao prazer pela desgraça alheia. Em ambos, a barreira entre cômico e trágico fica num limite, muitas vezes, inidentificável.

Quanto ao *riso alegre*, está ligado mais a um caráter psicológico do que estético. Assim, é estranho a qualquer defeito humano, pois não é provocado pela comicidade.

⁷⁴ PROPP, 1992, p. 152.

Nas palavras de Turguêniev, este é o “riso sem causa”, o “melhor do mundo”. Trata-se da disposição que algumas pessoas conservam para eliminar qualquer emoção negativa, apagando a raiva e a ira, vencendo a perturbação, elevando suas forças de vida e o desejo de viver. “Desse riso sabem rir as pessoas alegres por natureza, boas, dispostas ao humorismo”.⁷⁵

Já o *riso ritual* é o que fazia parte obrigatória de alguns ritos na aurora da cultura humana. Propp comenta que, na Antiguidade, compreendia-se que a fertilidade da terra estava ligada à dos seres vivos. Nesse sentido, a “terra era concebida como um organismo feminino e a colheita como a conclusão de uma gravidez”.⁷⁶ Entedia-se que o riso, ou alegria, despertado nas procissões fáticas da Antiguidade, influenciava a colheita, fator que leva os estudiosos a relacionarem essas procissões à origem da comédia.

O riso era antigamente obrigatório nas cerimônias de iniciação junto a alguns povos. O “riso pascal”, difundido na Idade Média, serve de exemplo. Trata-se de uma religião agrícola, em que a divindade morre e ressurgue. Seus adeptos criam que as festas desenfreadas, durante as quais eram permitidas licenciosidades de toda espécie, contribuíam para a ressurreição da natureza, e o que devolvia nova vida à terra morta era o sorriso da deusa da agricultura. O último elo de um antigo e difundido ritual ligado ao riso que chega aos nossos dias são as brincadeiras de abril, na primavera nos países do hemisfério norte, quando a natureza floresce, devendo despertar o riso.

Ao falar do *riso imoderado*, Propp comenta que o riso tem gradações, que vão desde o sorriso fraco até o estouro fragoroso de uma risada desenfreada. Esse riso explosivo é o riso das praças, dos bufões, das festas e diversões populares. Rebelais foi o representante mais significativo que transportou esse riso para a literatura; Bakhtin o denomina riso rabelaisiano. É um riso que não satiriza nem zomba, mas antes é saudável, alto, pleno de satisfação. Propp comenta que nenhuma “das teorias da comicidade, de Aristóteles até nossos cursos de estética, toma em consideração este gênero”.⁷⁷ Sua natureza é fisiológica e expressa a alegria animal.

A permanência das festas é atribuída, não ao seu caráter ritualístico, no sentido de influenciar a colheita, mas ao fato de servir de válvula de escape para a alegria de viver. A Idade Média feudal, com toda sua estrutura social e falta de liberdade imposta

⁷⁵ PROPP, 1992, p. 163.

⁷⁶ Op. Cit., p. 165.

⁷⁷ Op. Cit., p. 167.

pela igreja e sua moral ascética, acabam sendo motivo de protesto por meio do riso e da licenciosidade. Bakhtin comenta que “el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”.⁷⁸ Neste sentido, o riso como manifestação não oficial ganha status de legalidade sob o pretexto de festa. Havia, pois, a compreensão de que antes o riso que a violência, o levante de fogueiras, o dogmatismo, o autoritarismo, o medo, a hipocrisia e o engano.

As idéias românticas em torno do humorismo agrupam-se ao redor de várias teses. A primeira delas é a da universalidade do humor, em que o olho do humorista é panorâmico, tornando-se tolerante. A segunda é a idéia aniquiladora ou infinita do humor. A terceira é a subjetividade do humor, em que o humorista se projeta em tudo que observa; da consciência de si nasce à paródia do eu, sua carnavalização, seu desdobramento. Por fim, a quarta refere-se à percepção do humor, na qual este possui um ingrediente plástico e corporal, não estando dirigido ao intelecto, mas sim aos sentidos.

Para Propp, o aspecto de riso mais estritamente ligado à comicidade é o chamado *riso de zombaria*, no qual a comicidade costuma estar associada aos desnudamentos de defeitos da vida interior, manifestos ou secretos, sem, contudo, que o sujeito que ri sinta piedade do objeto de riso. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Propp chama de riso de derrisão o que comporta o “aspecto físico” e o “espiritual”, o “homem com aparência de animal”, o “homem com aparência de objeto”, a “ridicularização das profissões”, o “fazer alguém de bobo” e a “mentira”.

Inclui ainda nessa categoria a ironia, o trocadilho e o paradoxo, como instrumentos formalizadores lingüísticos de comicidade; estes não dependem somente dos meios propriamente lingüísticos, mas daquilo que é expresso por eles. O teórico afirma que os vários segmentos que revelam as manifestações do cômico estão estritamente ligados entre si, de modo que muitas vezes é impossível especificar a qual aspecto da comicidade se refere cada caso particular, pois pode estar simultaneamente ligado a vários aspectos.

⁷⁸ BAKHTIN, 1993.

1.2.3 COMICIDADE E HUMORISMO

As teorias sobre o riso podem ser divididas em teoria da superioridade, teoria psicológica, teoria antropológica, teoria da incongruência e teoria estética. A primeira delas está associada ao riso que se refere à violência moral e à arrogância, abarcando o campo semântico do ridículo. Platão compreendia que, ao descobrirmos um vício ou uma desgraça no outro, rimos porque sentimos um menosprezo burlão. Na *República*, condenou o riso pela perda de autocontrole que supõe. Hobbes potencializou a afirmação platônica ao dizer que muito riso ante os defeitos dos outros significa covardia. Propp, citando Hobbes, indica que um dos possíveis componentes do sentimento de satisfação provocado pelo riso de zombaria esteja relacionado ao pensamento “eu não sou como você”.

Mesmo que involuntariamente, comparamos os defeitos do outro com os nossos, e o riso ocorre quando consideramos ausente tal defeito em nós. Baudelaire, em meados do século XIX, não teve dúvidas a esse respeito, e como considerava a superioridade um atributo satânico, confere ao riso origem demoníaca. Pedro Murad, ao analisar a comicidade em Bergson e Pirandello, ressalta que quando “os valores mais solidamente edificados revelam-se fluidos e despropositados, quando um elemento decai de um patamar superior para outro muito abaixo, quando uma missão de importância extremada revela-se extremamente nula: temos aí o cômico, na proporção exata dessas diferenças de estado”.⁷⁹

Bergson também esteve convencido de que o riso é signo de superioridade, afirmando que o que ri reentra em si mesmo e afirma mais ou menos orgulhosamente seu eu.⁸⁰ Sosa concorda com Bergson, por compreender que “en aquello que motiva la comicidad hay algo de específicamente atentatorio contra la vida de la colectividad. La comicidad ‘expresa cierta imperfección individual o colectiva que exige una inmediata corrección’”.⁸¹

Essa concepção de superioridade frequentemente é associada à ironia. Soren Kierkegaard ressalta que a ironia estaria olhando por cima do ombro do normal e corrente. Arthur Schopenhauer segue nesse entendimento, compreendendo que a ironia adverte o adversário vencido sobre o quanto eram diferentes seus pensamentos da

⁷⁹ MURAD, 2007, p. 119.

⁸⁰ BERGSON, 1980, p. 100.

⁸¹ SOSA, 2007, (P.169- 183) p. 179.

realidade. Nesse caso, o adjetivo ridículo recebe uma carga negativa, tornando-se ofensivo.⁸²

Já a teoria psicológica ou da descarga insiste nos fatores de economia, repressão e liberação para explicar o cômico. Para Freud, o prazer da comicidade surge de um gasto de representação economizado. O cômico é uma potencialidade descoberta; aparece de um desnudamento involuntário que fazemos das qualidades físicas e morais do outro. Propp acata o pensamento de Johannes Volket de que “graças ao riso se experimenta um certo alívio de tensão e justamente a este alívio se deveria a satisfação”.⁸³ José Llera, numa leitura atenta do pai da psicanálise, compreende que o humor supõe o triunfo do eu e do princípio de prazer. Na proposta de Freud sobre a taxonomia do chiste, este é classificado em inocente, puramente estético, e tendencioso, relacionado ao sádico, quando pode ser hostil ou obsceno. Constitui-se numa espécie de mecanismo de defesa que colocamos frente às adversidades, intelectualizando o fato.⁸⁴

A antropóloga Mary Douglas (1968) relaciona o chiste ao conceito de antiritual ou anti-estrutura, visto que “si el rito se significa por imprimir orden y jerarquía, el chiste subvierte las jerarquías y devalúa las normas dominantes”⁸⁵. Nesse entendimento, o chiste não seria uma ameaça para a sociedade, o que concorda com a tese de Umberto Eco de que a comédia e o carnaval não são exemplos autênticos de transgressões, visto que nos recordam da existência da norma. Para Mike Mulkey, mesmo que alguém tire conseqüências sérias do humor, a característica de negar sempre qualquer significado sério funciona como uma barreira protetora. Para este estudioso, “el humor se nutre de aquello que amenaza al discurso serio -la inconsistencia, la ambigüedad, la contradicción”.⁸⁶ Daí proviria o caráter liberador do humor, visto que as ideologias dominantes oferecem uma visão única do mundo a fim de legitimar o poder e regulamentar a submissão.

O resultado humorístico ligado à ruptura de expectativas pode ser caracterizado como a teoria da incongruência. Llera encontra em Kant a expressão mais influente desta teoria, visto que o filósofo sustenta que o riso é uma emoção consubstancial aos sentidos, que surge da súbita transformação de uma ansiosa espera em nada. Da mesma forma, Schopenhauer define o risível como uma “inclusão paradoxal” entre o realmente

⁸² LLERA, 2003, p. 616.

⁸³ PROPP, 1992, p.181.

⁸⁴ LLERA, 2003, p. 616.

⁸⁵ DOUGLAS, 1968, Apud LLERA, 2003, p. 622.

⁸⁶ LLERA, 2003, p. 620.

experimentado e o pensado, o que não ocorre no pensamento lógico do sério. Segundo o pesquisador espanhol, Bergson compreende que as causas do cômico estão na repetição, na inversão e na “interferência das séries”, ou seja, duas esferas de significado que entram em colisão para fazer surgir uma terceira. Arthur Koestler chama de “biassociação” a capacidade humana de, através do chiste, pensar, ao mesmo tempo, em duas esperas nocionais.

A partir dos anos setenta, estudiosos da psicologia cognitiva reafirmam a teoria da incongruência, acrescentando a concepção de que, para haver humor, deve haver uma descoberta racional após a incongruência. Alberti comenta que para “Levi - Strauss, o riso resulta de uma conexão rápida e inesperada de dois campos semânticos distanciados”.⁸⁷ Sosa assim define a teoria do incongruente:

La risa puede provenir de un inusual, inconsistente o incompatible apareamiento de ideas, situaciones, conductas o actitudes. El concepto de incongruencia remite justamente a una situación en la que la comprensión de una relación visible secuencial es esperada, y en cambio, ocurre algo inesperado.⁸⁸

Conforme Pedro Murad, a teoria de Pirandello também estaria relacionada à teoria da incongruência por compreender que o “cômico está justamente nessa impossibilidade de conciliação, de comunicabilidade, revelando cada contraste, cada dimensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, desnudando toda a fragilidade de nossa condição – o trágico, enfim.”⁸⁹ Essa assertiva ressalta a chamada “relatividade pirandelliana”, na qual se relewa a impossibilidade da verdade, fracionando ao máximo o personagem, e diluindo todos os alicerces, o que resulta na existência do trágico no cômico. Nesse caso, algo como uma patologia na linguagem faz surgir a comicidade, ou, nas palavras de Hermann Staiger, “qualquer coisa pertencente ao mundo inferior das aparências, coisa essa que de súbito se intromete no sublime, antes oculto, derrubando-o ao nível do chão”.⁹⁰

Por fim, Theodor Lipps (1898), na teoria estética, determina três classes de comicidade: o bufo, o burlesco e o grotesco. O primeiro foi identificado à grosseria, o segundo à paródia e o terceiro, relacionado à comicidade na caricatura, no exagero e espécies do monstruoso e do fantástico. Haveria, assim, três graus de humor: o

⁸⁷ ALBERTI, 2002, p.18.

⁸⁸ SOSA, 2007, p. 180.

⁸⁹ MURAD, 2007, p.124.

⁹⁰ STAIGER, 2007, p.122.

humorístico, relacionado a otimismo; o satírico, caracterizado por opor um ideal às contradições do mundo, e o irônico, no qual se tem consciência do absurdo do mundo.

91

O tipo de riso encontrado mais frequentemente na vida e na arte, como já dissemos, é o de zombaria. No caso particular deste estudo, será também o foco analítico, devido à sua identificação com *Cágada*. Aristóteles ligava o riso ao homem, definindo-o como o único animal que ri.⁹² Propp concorda com a concepção aristotélica por expressar que o “riso ocorre na presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri - ou seja, do homem”.⁹³ Também Bergson se ocupa do sujeito ridente, afirmando que “não há comicidade fora do que é propriamente *humano*”.⁹⁴ Assim, identificar aquele que ri seria o primeiro passo na investigação do objeto de derrisão.

Por outro lado, tanto Bergson como Propp, ressaltam que se algum animal ou objeto inanimado consegue fazer rir é devido a sua semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime, ou ao uso que o homem lhe dá.⁹⁵ Trocadilhos e piadas exigem certa operação mental para saber ver o ridículo, portanto, somente o ser humano tem a capacidade de realizar esta operação.⁹⁶

Aristóteles já descrevia um riso de derrisão, ligando o riso ao vício que não apresenta caráter doloso ou corruptor:

A comédia é [...] imitação de maus costumes, não contudo de toda a sorte de vício, mas só daquela parte do ignominioso que é ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloso ou corruptor.⁹⁷

Com respeito à concepção aristotélica, Bender comenta que os defeitos e falhas dos quais a comédia trata são logo identificáveis e, ainda que sofram, geralmente, corretivos, jamais levam seu portador à catástrofe.⁹⁸ Da mesma forma, argumenta Fátima Coca Ramírez:

⁹¹ LLERA, 2003, p. 620.

⁹² ARISTÓTELES, 1956, p. 637.

⁹³ PROPP, 1992, p. 31.

⁹⁴ BERGSON, 1980, p. 12.

⁹⁵ Op. Cit., p. 13.

⁹⁶ PROPP, 1992, p. 31.

⁹⁷ ARISTÓTELES, 2007, p.33.

⁹⁸ BENDER, 1996, p. 24.

Lo ridículo cómico se define [...] como un defecto que causa vergüenza, pero sin dolor, como un delirio que trae funestas consecuencias. La idea de que alguien pudiera estar realmente en peligro o pudiera resultar dañado se estima contraria a la excitación de la risa, pues suscitaría la compasión.⁹⁹

Por séculos, tem-se associado o motivo de riso ao feio e ao disforme. Bergson, no entanto, dá um passo adiante na investigação da provocação da derrisão, e afirma categoricamente que o riso está acompanhado de certa insensibilidade do ridente, pois este deve permanecer neutro com relação ao objeto cômico, numa espécie de “anestesia do coração” para que o riso aflore. Isso significa dizer que não riremos de uma pessoa que nos inspire piedade, a menos que esqueçamos esse sentimento por alguns instantes. Nesse sentido, o “maior inimigo do riso é a emoção”, pois o riso se destina unicamente à “inteligência pura”.¹⁰⁰

O filósofo francês desloca a comicidade para a sociedade, abrindo uma possibilidade completamente nova de entendimento sobre o riso. Atribui ao riso uma função social, que é a de revelar certo desvio social, individual ou coletivo, que merece imediato corretivo. Trata-se também de uma função moral, precisa e útil dentro da sociedade. Tudo o que foge à regra está sujeito ao riso, que parece uma repreensão à situação que não se encaixa aos padrões pré-estabelecidos.

Essa concepção está de acordo com as duas funções do cômico, compreendidas por D’Angeli e Paduano. A primeira é a função moralística, de apontar vícios, comportamentos condenáveis, desvios de ordem que o sistema social convencionou como valor incontestável e, de tal forma, preparar explícita ou implicitamente sua coibição ou correção. A outra é a repressiva tradicional, a qual obriga à inadequação, por ignorância ou loucura, a compartilhar dos pressupostos e das coordenadas mentais do grupo.¹⁰¹ A razão, por exemplo, da existência de tantas anedotas sobre diferentes crenças, opções sexuais, etnias e desvios morais em geral, está relacionada a essa concepção de que, ao se desviar dos moldes, o indivíduo passa a ser motivo de piadas para os outros.

Resumindo, vimos como, para Bergson, são três os princípios que estabelecem o meio propício para que aconteça o riso: ligação com o *humano*, “anestesia momentânea do coração” e ligação ao social, uma vez que o riso é sempre o riso do grupo. Enfim, chegamos ao ponto crucial: entender quais são os mecanismos de comicidade, presentes

⁹⁹ RAMÍREZ, 2005.

¹⁰⁰ BERGON, 1980, p. 19.

¹⁰¹ D’ANGELI, C.; PADUANO G. 2007, p. 9; 10.

na teoria de Bergson e Propp, que servirão de fundamento para a presente análise literária.

1.2.4 MECANISMOS E ATIVADORES DE COMICIDADE

Bergson estabelece, como mecanismos da comicidade a rigidez mecânica, a distração, a repetição, o isolamento e a lógica dos sonhos. Tais engenhos desdobram-se em outros diversos aspectos e tem efeito sobre as formas e os movimentos do corpo, no raciocínio lógico, na linguagem e nas variadas circunstâncias em que o sujeito está exposto socialmente. O efeito cômico é produzido pelas situações nas quais o indivíduo aparenta rigidez mecânica, quando se esperavam movimentos ou raciocínios flexíveis, que normalmente são realizados com maleabilidade. O riso seria causado pela inflexão da vida na direção da mecânica. Quanto à distração, que pode ou não estar ligada à rigidez mecânica, o teórico comenta que, quanto mais natural considerarmos a causa, maior será o efeito cômico, ou seja, quanto mais conhecermos as origens da distração, mais engraçada nós a acharemos.

Já a repetição é entendida no sentido de que a vida jamais deveria se repetir. Na ocorrência da repetição, simultaneamente completa, suspeitamos de um mecanismo funcionando por trás do que está vivo. Quanto mais complexa e naturalmente conduzida é a repetição, mais cômica será. Também o isolamento tem seu caráter cômico, visto que a sociedade não o aceita. Ridículo poderá se tornar o que se isola, já que a comicidade está relacionada aos costumes, idéias e preconceitos de uma sociedade.

Com base no conceito bergsoniano, Propp parte dos desvios e estabelece como ativadores de comicidade o aspecto físico e o espiritual, o homem com aparência de animal, o homem com aparência de objeto, a ridicularização das profissões, o exagero cômico, o malogro da vontade, os alogismos, o um no papel do outro, a paródia, os caracteres cômicos, o fazer alguém de bobo, a mentira e os instrumentos lingüísticos de comicidade como a ironia, o trocadilho e o paradoxo.

A natureza física do homem é cômica no sentido de que “rimos quando as manifestações exteriores e físicas das ações e das aspirações dos homens encobrem seu sentido e sua significação interior e se apresentam como triviais ou mesquinhas”.¹⁰² Isso quer dizer que quem ri vê no outro somente seu aspecto físico, ou seja, seu corpo.

¹⁰² PROPP, 1992, p. 45.

O corpo nu, quando harmonioso ou em situação de sofrimento verdadeiro, não provoca riso, porém, basta que esqueçamos o caráter espiritual para que ocorra a derrisão. O nu pornográfico não é engraçado, mas sim a semi-indecência. O cômico não está somente no corpo enquanto tal, mas nas ações e funções corporais e fisiológicas como o comer, beber, urinar, defecar, suar, roncar. A comida geralmente caracteriza os comensais. A bebida, relacionada à embriaguez, torna-se cômica, na medida em que não é total, ou seja, relacionada ao vício. Da mesma forma, a preocupação excessiva com o aspecto físico pode tornar-se ridícula. O rosto humano pode ser engraçado de várias maneiras; na conotação de Bergson “rimos então, de um rosto que é por si mesmo ... a sua própria caricatura.”¹⁰³ Narizes, bigodes e barbas, quando se sobrepõem aos outros traços do rosto, podem ser alvos de zombaria.

Por outro lado, a comicidade da semelhança reside na premissa inconsciente de que cada homem é uma individualidade irreversível. “O caráter da personalidade se exprime no rosto, nos *movimentos*, em sua maneira de portar-se”.¹⁰⁴ Rimos quando há a descoberta repentina de duas pessoas fisicamente idênticas, pois, concluímos, ainda que de modo inconsciente, que são idênticas também psicologicamente. A duplicação, ou repetição, é um dos aspectos desse tipo de comicidade. Pequenas diferenças contribuem para reforçar a semelhança, pois é amparado no contraste dessas diferenças que se baseia o aspecto cômico. Quanto mais parecidas as figuras que brigam e xingam-se, mais engraçada será a situação.

Por outro lado, “muitas vezes a duplicação não se dá na superfície, mas é latente”.¹⁰⁵ Embora personagens possam ser opostas em gênero, idade, altura e/ou peso, por exemplo, são idênticas psicologicamente e expressam sua semelhança na fala, gestos e/ou atitudes. O arranjo de atos e acontecimentos que nos dê a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica torna-se cômico. Um desses arranjos é o *boneco de mola*, em que ocorre “o conflito de duas obstinações, uma das quais, puramente mecânica, no entanto acaba sempre por ceder à outra, que se diverte com ela.”¹⁰⁶ Geralmente, esse é um dos recursos mais usados nas duplas cômicas.

A semelhança manifesta ou oculta pode se estender não a duas, mas a mais pessoas que, ainda que pareçam todas diferentes, unem-se por idênticas aspirações. Quando agem ao mesmo tempo, como bonecos mecanizados, manifesta-se o seu caráter

¹⁰³ BERGSON, 1980, p. 23.

¹⁰⁴ PROPP, 1992, p. 55; 56.

¹⁰⁵ Op. Cit., p. 57.

¹⁰⁶ BERGSON, 1980, p. 42.

cômico. Da mesma forma, a comicidade se apresenta quando situações, ou combinações de circunstâncias, se repetem exatamente em várias situações, contrastando com o curso cambiante da vida.

A comicidade das diferenças está ainda relacionada a “toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda e que pode torná-la ridícula.”¹⁰⁷ Nada que é sublime pode ser ridículo; ridícula é a sua transgressão, ou seja, o disforme, já que os desvios da norma provocam o riso. A transgressão de normas de ordem pública, social e política pode se tornar cômica, caso não suscite piedade nem compaixão, pois toda a coletividade possui códigos não escritos que, se transgredidos e descobertos como defeito, suscitam o riso. A comicidade poder ser causada por diferenças sociais e de costumes entre povos diferentes numa mesma época, ou do mesmo povo, em épocas diferentes.

Os estrangeiros são frequentemente causa de riso devido a seus costumes, vestimentas, língua ou tentativa de falar a língua do outro: parecem cômicos quando se destacam e se diferenciam daqueles do lugar para onde vieram. Da mesma forma, pessoas que pertencem a uma mesma comunidade, podem-se tornar cômicas ao se distinguirem dos outros claramente em algo. Tanto a última moda como a roupa fora de época podem ser cômicas, assim como qualquer roupa extravagante que destaque o homem de seu meio. Já “as diferenças biológicas individuais são ridículas quando percebidas como deformidades que transgridem a harmonia da natureza”¹⁰⁸ As deformações dos rostos humanos nos espelhos curvos, narizes exagerados, bochechas gorduchas, orelhas de abano, caretas, bocas abertas, tudo isso são desproporções que provocam o riso.

A comicidade do homem com aparência de animal surge do confronto de algumas qualidades interiores do espírito com as formas exteriores de sua manifestação, no sentido de revelar as qualidades negativas da pessoa representada. Como há alguns animais que fazem lembrar as qualidades negativas do homem, a representação de uma pessoa com aspecto de animal indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer. O caso oposto, ou seja, do animal que se humaniza, por seu absurdo reforça a comicidade. Por meio desta humanização, são ridicularizados tanto defeitos sociais quanto sentimentos autenticamente humanos, como o amor, por exemplo.

¹⁰⁷ PROPP, 1992, p. 59.

¹⁰⁸ Op. Cit., p. 64.

Bergson comenta que “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa.”¹⁰⁹ A isso, Propp acrescenta que o homem com aparência de objeto é cômico pelas mesmas razões pelas quais é cômica sua representação em vestes de animal. Geralmente, um caráter pode ser bem definido através da comparação com uma coisa. O rosto humano, assim como toda a figura humana descrita através do mundo das coisas, pode se tornar cômico.

Aproximações aparentemente inverossímeis são feitas por meio da descrição de um sonho ou alucinações de um louco ou de um doente. Essa lógica encontra-se no estado do sonho, lógica do absurdo, pois, na explicação do autor, “os raciocínios de que rimos são aqueles os que sabemos falsos, mas que poderíamos tomar por verdadeiros se ouvíssemos em sonho”.¹¹⁰ Ansiamos pela comicidade devido a seu efeito de relaxamento: rompemos com a conveniência, como quem está brincando, através da comicidade.

O caso oposto, ou seja, as coisas que se humanizam, também podem suscitar o riso. A comicidade se amplia se a coisa se parece não com o ser humano em geral, mas com uma pessoa determinada: “A aparência expressa a essência das pessoas representadas”.¹¹¹ Propp compreende que a representação de um homem sob aspecto de um mecanismo é ridícula porque revela sua natureza íntima.

A ridicularização das profissões acontece porque a atividade profissional é representada somente sob a ótica de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo. Entretanto, devemos considerar que um trabalho que inclua ainda que uma parte insignificante de criatividade não pode ser representado de modo cômico. Bergson amplia esse conceito raciocinando que “a preocupação constante com a forma e a aplicação maquinal das regras criam uma espécie de automatismo profissional, comparável ao que os hábitos do corpo impõem à alma, e risível como ele”.¹¹² Na literatura humorística, há algumas profissões que são muito populares. O cozinheiro é uma delas, na qual a comicidade relaciona-se à comida. Já o trabalho do alfaiate, com sua figura leve e fraca, é alvo de zombaria em todo o folclore europeu, que valorizava apenas o trabalho bruto da terra. O médico, o professor e o cientista eram geralmente satirizados, devido à ignorância do povo, que só enxergava os procedimentos e atos exteriores da rotina desses, mas não entedia o significado.

¹⁰⁹ BERGSON, 1980, p.36

¹¹⁰ BERGON, 1980, p. 96.

¹¹¹ PROPP, 1992, p. 76.

¹¹² BERGSON, 1980, p. 34.

A paródia, um dos meios mais poderosos de sátira social, é outro ativador de comicidade que “consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização.”¹¹³ Ela representa um instrumento de descobrimento da inconsistência interior do que é parodiado ou de suas características negativas. A repetição de traços exteriores de um fenômeno, na ausência de conteúdo interior, pode provocar a derrisão, como por exemplo, um aluno repetindo os movimentos exteriores do professor, privando-o de conteúdo a sua fala. Como Bergson ressalta, tal como a vida bem ativa não deveria jamais se repetir, assim o riso, na repetição, ocorre porque pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo.

O exagero cômico está relacionado à deformação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica. Ele se manifesta através da caricatura, da hipérbole e do grotesco. A caricatura pode ser definida pela tomada de um pormenor, que é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter, está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la. Entretanto, vale a condição de Bergson: “para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista [caricaturista] para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza”.¹¹⁴ A representação de uma pessoa, através de um animal ou coisa, e todos os tipos de paródia, pode ser enquadrada no domínio da caricatura, que sempre deforma um pouco o que é representado.

A hipérbole, por sua vez, exagera não apenas um detalhe, mas o todo, e adquire caráter cômico ao ressaltar características negativas. Serve para descrever inimigos de maneira depreciativa. Por outro lado, o grotesco é o grau mais elevado de exagero. Nele, o exagero extrapola todos os limites, dando ao que é aumentado aspecto monstruoso, por isso, penetra no domínio do fantástico, delimitando-se com o terrível. O grotesco é

¹¹³ BERGSON, 1980, p. 84; 85.

¹¹⁴ Op. Cit., p. 22.

cômico quando encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Torna-se terrível quando esse princípio se anula no homem. Ele “é possível apenas na arte e impossível na vida”.¹¹⁵ Os loucos, por exemplo, são grotescos e cômicos.

O malogro da vontade está relacionado aos pequenos reveses que acontecem às pessoas, que causam riso e não compaixão. Será cômico um revés nas coisas miúdas do cotidiano do homem, provocado por circunstâncias banais. É engraçado perceber uma pessoa querendo fazer algo, mas que é impedida quando um obstáculo inesperado interrompe todos os seus planos. Embora riamos de pessoas simples que são submetidas a pequenas contratempos, isso não destrói a simpatia por elas. Entretanto, quando pessoas são guiadas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas e o revés revela tal mesquinhez, o riso possui um caráter de punição merecida. Então, a “comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperadamente para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores”.¹¹⁶ O revés é provocado por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções. Propp compreende que “a distração é consequência de alguma concentração”.¹¹⁷ Quando um pensamento ou preocupação domina a pessoa, esta deixa de prestar atenção nos seus atos e executa-os automaticamente, o que o leva às consequências mais inesperadas. Mais uma vez, percebemos o princípio bergsoniano: a rigidez agindo onde deveria haver a flexibilidade da vida.

O malogro da vontade também pode ser causa da debilidade e da inconstância daquele que se deixa vencer por circunstâncias, que se mostram mais fortes, obrigando-o a agir contra a sua vontade. Já os defeitos de caráter físico e psicológico, como a surdez, a miopia e a gagueira, por exemplo, que levam a reveses e mal-entendidos, são cômicos porque, sob a ótica da racionalidade superior da natureza, são de qualquer modo indesejáveis.

O “fazer alguém de bobo” ocorre quando alguém intencionalmente provoca o revés ou o malogro a outrem. O que é “feito de bobo” pode parecer culpado ou não, mas de qualquer forma, há provocação de riso. Há um tipo de procedimento relacionado a esse ativador de comicidade muito comum, calcado na inversão,¹¹⁸ chamado de “o trapaceiro trapaceado” ou “ladrão que rouba ladrão”. Nesse caso, os papéis se invertem: um trapaceiro é trapaceado por trapaceiros mais espertos do que ele; é “feito de bobo”

¹¹⁵ PROPP, 1992, p. 92.

¹¹⁶ Op. Cit., p. 94.

¹¹⁷ Op. Cit., p. 95.

¹¹⁸ BERGSON, 1980.

por sua própria culpa, portanto, há um caráter punitivo. Dependendo da situação, o espectador ou leitor podem torcer pelo trapaceiro ou pelo trapaceado: Quando se atribui caráter negativo ao trapaceiro e positivo ao enganado, somos condicionados a torcer pelo que é “feito de bobo”. Entretanto, permanecemos ao lado do enganador quando o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado, embora não aproveemos o engodo.

Os alogismos estão relacionados ao riso provocado pelo fracasso que se deve à falta de inteligência, à incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e efeitos. Nessa situação, os homens dizem coisas absurdas e realizam ações insensatas. O alogismo pode ser manifesto ou latente. No primeiro caso, é cômico em si mesmo, provocando o riso naqueles que vêem ou sentem sua manifestação. No segundo caso, existe um desmascaramento, e o riso surge no momento desse desnudamento. Isso pode ocorrer devido a uma tirada espirituosa e inesperada do interlocutor, que, com sua resposta, manifesta a inconsistência daquele com quem dialoga.

O riso surge quando a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, tornando-se evidente para todos, por sua expressão em formas sensorialmente perceptíveis. Pode-se entender o alogismo cômico como um mecanismo de pensamento que prevalece sobre o seu conteúdo. Geralmente, o espectador ou leitor têm simpatia pelo tolo, visto que este muitas vezes possui as melhores motivações internas, tem compaixão e está sempre pronto a se sacrificar.

Quando à mentira cômica, podemos classificá-la em duas: na primeira, o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo-a passar por verdade e, na segunda, o impostor apenas pretende se divertir. A mentira enganadora é cômica quando de pequena monta e não leva a conseqüências trágicas, devendo ser desmascarada. Muitas vezes, o desmascaramento da mentira ocorre apenas ao ouvinte e não ao impostor, por acreditar que seu engano vingou. Todos ouvem-no e alegram-se com o fato de ele pensar ter sido bem sucedido em seu engano. Esse é um dos exemplos do *fantoches de cordões* descrito por Bergson, no qual um personagem crê falar e agir livremente, conservando o essencial da vida, ao passo que, encarado de certo modo, surge como simples brinquedo nas mãos de outro, que com ele se diverte.¹¹⁹

Outro caso é quando algum ouvinte faz uma intervenção que desmascara imediatamente o mentiroso e isso provoca um surto de riso. Há mentiras que se

¹¹⁹ BERGSON, 1980, p. 46.

desmascaram, e desmascaram o impostor, sozinhas devido a seu absurdo. O cômico da mentira está no contá-la num tom próximo da verdade, natural, ingênuo como se pode apenas contar uma verdade. Entretanto, mentiras evidentes também podem ser cômicas devido a seu caráter absurdo, como por exemplo, as histórias que Chicó conta a João Grilo, no *Auto da Compadecida*. Nessa obra, o que provoca o riso não é o mentiroso, mas sim, a história inverossímil contada como se fosse verdade.

Segundo Propp, os instrumentos lingüísticos de comicidade podem ser classificados em trocadilhos, paradoxos e ironia. O trocadilho¹²⁰ é um jogo baseado no emprego cômico de palavras semelhantes quanto ao som, mas diferentes quanto ao significado. Ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso, ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra a sua inconsistência. Quando dirigido contra os aspectos negativos da vida, torna-se uma arma de sátira afiada e precisa, pois costuma aniquilar, demolir o argumento do interlocutor. Por outro lado, os paradoxos são aquelas sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, ou a definição, o que está para ser definido. Há paradoxos involuntários, cuja comicidade se baseia em algum alogismo implícito.

É difícil definir “ironia”, sem antes conhecer o que diz o senso comum e os textos acadêmicos sobre o termo, bem como, saber de seu percurso etimológico. Em geral, a ironia é entendida como a diferença entre o que alguém faz ou diz, em relação ao que é entendido sobre o que é feito ou dito. Muitos subtextos e trocadilhos e, em parte, sarcasmo e injúria, são dependentes de ironia.

Acredita-se que a palavra ironia venha do grego “eironeia” e se refira aos verbos “disfarçar”, “mentir”, “omitir” ou “dissimular”. Durante o uso latino da palavra, a mentira por omissão foi abandonada a partir do seu significado e a ironia passou a significar simplesmente a ocultação da verdadeira intenção. Na conversão para o inglês, esta definição foi expandida para incluir não apenas mentiras, mas algumas piadas de sutileza. A ironia assume quatro formas principais com características muito bem definidas: ironia verbal, ironia socrática, ironia trágica ou dramática e ironia situacional.

A ironia verbal é o uso de palavras para transmitir algo diferente e, especialmente, o oposto do sentido literal das palavras, para enfatizar, engrandecer, ou trazer à luz uma circunstância ou assunto. Um exemplo comum desse uso da ironia

¹²⁰ Propp utiliza a palavra *calembur* (do russo *kalambur*) para se referir ao trocadilho. Preferimos usar o termo mais corriqueiro no português atual.

verbal é o cenário de um homem olhando de uma janela, para um dia chuvoso e lamacento, e comentando: "Lindo dia para um passeio." Essa observação é irônica porque expressa o oposto do ocorrido. Ouvimos a ironia verbal em conversações o tempo todo; essa ironia é ,de longe, a mais acessível e mais utilizada forma de ironia (e também de humor sarcástico), pois é sua forma mais simples - apenas envolve a equação de duas pessoas conversando entre si (ao passo que outras formas de ironia exigem um "terceiro", geralmente um público de algum tipo de interpretação de cenários irônicos). A ironia verbal é uma forma de arte que serve para provocar o riso e/ou apontar defeitos. O próprio Aristóteles comenta que a ironia serve para desnudar torpezas.¹²¹ Com ironia verbal, abarca-se tudo.

Em outro contexto, a ironia socrática é quando uma pessoa finge ser ignorante de algo ou alguém, a fim de expor a fragilidade da posição do outro. Utilizada em um debate ou discussão, uma parte pode simular uma falta de conhecimento sobre um tópico e assim fará a outra parte, explicar detalhadamente a sua posição. É na explicação do tema, que o outro vai expor a falácia ou a fraqueza da posição. A ironia socrática pode ser vista como uma manobra tática. Está relacionada ao método "socrático" de ensino, em que o professor, o suposto dono do conhecimento, nunca responde às perguntas, nem explica os conceitos necessários para entender o material do curso, mas levanta questões a seus alunos em torno desse material. Nesse contexto, a "ignorância fingida" por parte do professor se torna um meio para um fim. A ironia socrática pode ser usada por razão menos nobre do que edificação intelectual. Vê-se a ironia socrática usada muitas vezes como uma maneira de evitar discutir um tema desconfortável. A ignorância fingida pode servir para sair de situações embaraçosas (por exemplo, dizer "eu não tenho idéia de quem colocou a embalagem vazia de leite de volta na geladeira").

Álvaro Valls (2000) discorda de Aristóteles quanto a sua afirmação de que a ironia revela os defeitos. Afirma que, pelo menos em Sócrates, a ironia é muito mais do que uma "ignorância fingida". Ela "é certamente uma atitude galhofeira, sem seriedade, ou pelo menos, sem aquela seriedade carrancuda que tradicionalmente utilizamos, mesmo em coisas sem maior seriedade, quando a verdadeira seriedade deveria levar a sério somente o que é sério, e- justamente por seriedade- não levar a sério somente o

¹²¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

que não é serio”.¹²² O autor prossegue comentando que “a ironia é uma atitude diante da vida” e nesse sentido compreende que

rir não deixa de ser, além de uma forma de ataque, também uma forma de defesa, de defesa de sua própria subjetividade, talvez ameaçada por um grande mal objetivo, quiçá por alguma forma de reificação da personalidade: se o sujeito não pode, por exemplo, desenvolver uma dialética ou talvez uma atitude de fê, pode ao menos rir, pois deste modo se protege.¹²³

Nesse sentido, Kierkegaard entende que a forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que, contudo, não é pensado seriamente. A outra forma, “em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente”.¹²⁴

Já a ironia trágica ou dramática é empregada para aumentar o suspense em dada situação. É uma forma de ironia das palavras e das ações das personagens, geralmente ignoradas por algumas delas. O discurso do caráter faz com que o espectador, o leitor e/ou uma personagem percebam a ironia das palavras, enquanto o resto das personagens não percebem. Há momentos em que apenas o público percebe a ironia. Um exemplo perfeito é em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, quando Romeu comete suicídio ao acreditar que Julieta está morta. A ironia trágica ou dramática requer uma audiência, portanto, é encontrada exclusivamente nas artes performativas - teatro, cinema, livro, etc. Provavelmente, a peça grega *Édipo Rei* de Sófocles seja o melhor exemplo de ironia trágica. Édipo torna-se o rei por saber assassinar o pai e casar com sua mãe. Assim, quando Édipo volta para saber e punir o homem que assassinou o ex-rei, apenas o público sabe que ele está prometendo punir a si mesmo. As verdades trágicas dos acontecimentos da peça são conhecidas apenas pelo público até o final da peça, sendo, nessa altura, reveladas a Édipo e ao resto das personagens.

A ironia situacional ocorre na literatura e no teatro quando as pessoas e os eventos se reúnem em situações improváveis, criando uma tensão entre os resultados esperados e reais. Um exemplo disso seria uma cena onde um homem e uma mulher estão sentados em uma parada de ônibus e começam a conversar. A mulher divulga alguns dos seus segredos mais profundos e obscuros. O homem ouve e a aconselha. A mulher agradece-lhe e toma o ônibus. Depois que ela se foi, o homem tira o casaco para

¹²² VALLS, 2000, p. 20.

¹²³ Op. Cit., p. 21.

¹²⁴ KIERKEGAARD, 1991, p. 216.

revelar que ele está de fato vestindo o traje de um sacerdote. A ironia reside no fato de que nunca a mulher soube que o homem com quem estava falando era um sacerdote, mas o público sabe o motivo por que o homem agiu daquela maneira.

O sentimento de "injustiça" marca a ironia situacional. Por exemplo, se o presidente da Microsoft, Bill Gates, ganhar um concurso cujo prêmio é um grande sistema de computadores, a ironia seria situacional porque tal circunstância parece ridícula ou "engraçada", já que ele não precisa de um computador. Como ele é milionário e tem a maior empresa de software do mundo, ganhar um computador parece bobo e irônico.

Existe um procedimento de "fisiologização" da palavra que pode ser extremamente cômico. Consiste no uso apenas da forma fônica da língua, desviando-se a atenção ao conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. O discurso é completamente articulado e coeso, mas totalmente desprovido de conteúdo. Propp enumera vários outros procedimentos relacionados aos instrumentos lingüísticos de comicidade como a eloquência vazia, o uso inadequado de expressões, o discurso insólito, os nomes próprios ridículos, a mistura da linguagem popular com a culta.

Tanto o quiproquó, ou "um no lugar do outro", quando o "muito barulho por nada" estão relacionados a uma expectativa frustrada, que não leva a conseqüências sérias ou trágicas. Rimos quando esperamos que algo aconteça, e nossas expectativas são subvertidas: os acontecimentos não se desenrolam como se esperava ou quem ganha não é quem se esperava; pode acontecer ainda que um personagem seja trocado por outro e as ações acompanhem o engano.

O riso pode ser provocado quando um personagem se disfarça e dá início aos equívocos. Pode se passar por alguém superior ou inferior a sua posição. A inversão de papéis é enfatizada também por Bergson, que expressa esse princípio de forma mais geral como "uma coisa no lugar de outra". Já o "muito barulho por nada" acontece quando um clamor extraordinário é motivado por causas insignificantes. Muitas vezes o contraste entre a inconsistência da causa e a confusão que é ocasionada serve para evidenciar a estupidez de um personagem ou do grupo. O aumento gradativo das confusões é denominado por Bergson de *bola de neve*; nesse caso, "um efeito se propaga acrescentando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante na origem,

chega por um progresso inevitável a certo resultado tão importante quanto inesperado”.¹²⁵

O riso de zombaria é o mais recorrente na vida e na arte, e também o é em *Cágada*. A partir daqui, procuraremos encontrar quais são os ativadores de comicidade, presentes no romance em análise que permitirão analisar a identidade cultural, a exploração do mito do faroeste e o contexto histórico, particularmente a colonização judaica no Rio Grande do Sul e o Golpe militar. Dessa forma, buscamos mostrar como a escolha do humor no romance é parte integrante de sua estrutura, e como a compreensão de seu uso contribuirá para uma melhor análise do romance.

¹²⁵ BERGSON, 1980, p. 47.

2 HUMOR E CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Neste capítulo, analisaremos como as personagens de *Cágada* foram construídas, a partir das teorias concernentes ao humor, aos ativadores de comicidade e aos componentes da estrutura da narrativa. Esse será um ponto fundamental para estudar questões de alteridade, performatividade, estereotipia e tradução.

2.1 A PERSONAGEM: REFERENCIAL TEÓRICO

Para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a personagem é entendida como “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa.” Aponta-se desse modo “para uma concepção da personagem como signo, ao mesmo tempo que sublinha implicitamente o teor dinâmico que [...] preside à narrativa”.¹²⁶ Já Yves Reuter afirma que as “personagens têm um papel essencial na organização das histórias”, pois “permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido”e, portanto “toda a história é história de personagens”.¹²⁷

E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, define a personagem como sendo um entre os componentes básicos da narrativa, ou seja, um ser de linguagem, e classifica-a em plana e redonda. A personagem *plana* é construída ao redor de uma idéia única ou qualidade. Normalmente pode ser definida em poucas palavras e é imune à evolução no transcorrer da narrativa, de modo que suas ações somente confirmam a impressão de personagem estática, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Subdivide-se em tipo e caricatura. Enquanto a personagem tipo alcança o auge da peculiaridade sem atingir a deformação, a personagem caricatura é aquela em que uma qualidade ou uma idéia única são levadas ao extremo, provocando distorção propositada, geralmente a serviço da sátira.¹²⁸

As personagens planas eram chamadas “humours” no século XVII, da palavra “houmours” deriva a palavra humor, o que justifica a associação da personagem plana

¹²⁶ REIS; LOPES, 1998.

¹²⁷ REUTER, 2002, p. 41.

¹²⁸ FORSTER, 1969, p. 54.

geralmente à comicidade e ao humorismo. O próprio Forster admite que as personagens planas “são melhores quando cômicas”, visto que uma de suas grandes vantagens é o fato de “serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem” e “serem facilmente lembradas pelo leitor”.¹²⁹

Por outro lado, a personagem *redonda* é definida como mais complexa, apresentando várias qualidades e tendências, e surpreendendo convincentemente o leitor. É dinâmica, possui muitas facetas e constitui uma imagem total e, ao mesmo tempo, particular do ser humano. Contudo, devemos notar que, segundo Massaud Moisés, a “distinção personagem plana/ personagem redonda envolve alguns riscos, se for encarada de forma rígida”, pois num “universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da personagem plana e a da redonda”.¹³⁰

Em *Cágada*, todas as personagens são *planas*, sendo algumas caracterizadas como tipo, enquanto outras beiram à caricatura. O uso de personagens *planas* no romance está relacionado à sua finalidade humorística, pois os ativadores de comicidade atuam mais facilmente em personagens estáticas e sem aprofundamento psicológico. É, porém, relevante percebermos como as personagens se diferenciam.

A personagem cômica é um tipo, pois apresenta um caráter fixo e está relacionado ao exagero. Nele, uma propriedade negativa se amplifica, tornando-se o foco da atenção. Porém, só exagero não basta para que haja comicidade, é preciso que as qualidades negativas não provoquem repugnância. Só os pequenos defeitos são cômicos. Também a trama contribui para a comicidade do caráter, pois é ela que pode delinear-lo. Vários são os tipos cômicos, o avarento, os convencidos, os otimistas, o engenhoso, ou seja, aqueles que se “enrijeceram contra a vida”, seguindo automaticamente seu caminho sem se preocupar em fazer contato com os outros.¹³¹

Phipippe Hamon¹³² propõe seis categorias de critérios para distinguir e hierarquizar as personagens por meio das ações, do ser e da posição designada pelo narrador: a qualificação, a funcionalidade, a distribuição, a autonomia diferencial, a pré-designação convencional e o comentário explícito. A *qualificação diferencial* diz respeito à natureza e quantidade de qualificações atribuídas às personagens. A *funcionalidade* refere-se às ações das personagens, podendo ser mais ou menos

¹²⁹ FORSTER, 1969, p. 55; 56.

¹³⁰ MOISÉS, 2004.

¹³¹ BERGSON, 1980, p. 72.

¹³² HAMON, 1998.

importante e obter êxito ou não. A *distribuição* está relacionada à frequência, tempo e efeitos das aparições das personagens. Já a *autonomia diferencial* articula as combinações das personagens entre elas e a capacidade que uma personagem tem de aparecer sozinha em cena, sendo, portanto, mais importante. A *pré- designação convencional* combina o fazer e o ser das personagens em referência a um determinado gênero. A importância e o status da personagem podem ser codificados por marcas genéricas tradicionais, tais como traços físicos, características psicológicas e a ação da personagem. Por fim, *o comentário explícito* diz respeito ao discurso do narrador sobre a personagem, estando relacionado à maneira como a apresenta ou a categoriza.

Baseado nessa categorização, o teórico ainda define três tipos de personagem: referencial, *embrayeur* e anáfora. Por personagens referenciais, entendem-se aquelas que remetem a um sentido plano e fixo, geralmente conhecidas por personagens históricas. Por estarem imobilizadas por uma cultura, garantem o efeito de real. Já as personagens “embrayeurs” são as que funcionam como elementos de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, ou seja, do discurso. Personagens anáforas são as que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra. É possível a personagem participar das três categorias ao mesmo tempo.¹³³

Para encontrar e identificar as personagens no texto, Moisés (2004) afirma que há basicamente três processos em que elas se manifestam: nome próprio, caracterização e discurso da personagem. Reuter (2002) entende que o nome das personagens refere-se à categoria das unidades que designam as personagens entre as quais vêm se inserir enunciados que se relacionam ao fazer e ao ser. O nome, de fato, é um designante fundamental da personagem, pois lhe confere vida e justifica sua identidade. Sintetiza a personagem global e constantemente, identificando-a e distinguindo-a das outras: “Cada menção ao seu nome equivale a lembrar o conjunto de suas características.” O nome classifica a personagem de diferentes formas: remete a uma época, área geográfica - cultural, gênero, e/ou distingue grupos de personagens no próprio interior dos romances.

Além disso, o nome prefigura o que é e o que faz a personagem, predispondo o leitor à construção da personagem. Isso pode ocorrer explicitamente, pois o leitor fica à espera, desde a primeira ocorrência do nome, de certo tipo de personagem e de ação, e implicitamente, quando em função das qualificações e das ações das personagens

¹³³ HAMONN, 1998.

compreenderemos retrospectivamente o sentido do seu nome.¹³⁴ A reconstrução da relação entre o nome da personagem e sua descrição requer uma leitura atenta de *Cágada* e servirá para percebermos a relação do designante nominal com as características da personagem e a função na narrativa.

2.2 ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE *CÁGADA*

Descreveremos, aqui, cada uma das personagens de *Cágada*, seguindo, como critério para a seqüência da análise, a ordem cronológica de aparição das mesmas na narrativa. Faremos uma breve descrição de cada personagem e, à luz da teoria estudada, iremos distingui-las e hierarquizá-las por meio de suas ações, de seu ser e da posição designada pelo narrador. Analisaremos os três processos de manifestação da personagem: o nome próprio, a caracterização e o discurso. A partir daí, identificaremos os ativadores de comicidade que permitem a construção humorística das personagens de *Cágada*.

NAMAI

Namai era o chefe da tribo que habitava as terras onde *Cágada* foi constituída e, segundo o comentário explícito do narrador “era o líder da resistência, um bugre reforçado e com cara de tudo, menos de bandido, e passou para a história como o Bugre sem Fala”.¹³⁵ Aparece apenas no primeiro capítulo do romance e, como uma de suas características é sua mudez, sua voz não é representada pelo discurso citado. Namai é muito importante para sua tribo, prova disso é que esta era designada como tribo do Bugre Sem Fala, em referência à quietude de Namai.

Seu nome faz lembrar Massai, nome do protagonista do filme *Apache*: Massai o último guerreiro (1954), dirigido por Robert Aldrich, cujo roteiro relata que, após anos de sangrentas batalhas contra os colonizadores na fronteira americana, o lendário Gerônimo, chefe dos apaches, é forçado a aceitar uma humilhante rendição. Porém Massai, seu guerreiro mais selvagem, se recusa a aceitar a derrota. Com sua enorme força e muita astúcia, Massai luta contra a implacável cavalaria americana, esforçando-se para permanecer um passo à frente dos soldados altamente treinados que juram prendê-lo. E à medida que sua cruzada se aproxima de um épico confronto final, sabe

¹³⁴ REUTER, 2002, p. 101; 102.

¹³⁵ MÁRSICO, 1974, p. 14.

que precisa continuar sua luta, não somente pela própria vida, mas também pelo orgulho de toda a sua raça.¹³⁶ Tanto Massai quanto Namai são personagens que demonstram a bravura do nativo ao enfrentar os invasores de suas terras, porém diferem no modo como isso ocorre. Enquanto o protagonista da película de faroeste vai ao enfrentamento dos exploradores, a personagem criada por Mársico os desafia em silêncio, prefere conduzir sua tribo ao auto-sacrifício, suicidando-se.

São poucas as qualificações diferenciais de Namai, pois aparece apenas no primeiro capítulo. Sua função na narrativa está relacionada ao fato de conduzir seu povo a um ato de protesto contra a invasão da companhia, preferindo a morte, a permitir tal ato. Representa uma figura heróica, na qual a bravura, a moral, a ética e a defesa de seu povo sobrepõe-se a qualquer interesse particular. Embora suas qualidades positivas sejam exageradas, suas características e suas ações não configuram distorção a ponto de alcançar a forma caricatural, mas sim o aproximam de uma idealização “romântica”. Não apresenta caráter cômico, como as demais personagens, já que é dotado de peculiaridades positivas que antes caracterizam o seu heroísmo do que o tornam ridículo. Contudo, convém ressaltar que, embora haja essa aproximação com o herói indianista, não podemos pré - designá-lo como tal, visto que enquanto o primeiro é descrito com traços físicos perfeitos e se deixa corromper pela cultura do branco, Namai, por ser mudo, não possui perfeição nos traços físicos e tampouco permite que sua cultura seja corrompida pela do explorador.

Outra peculiaridade dessa personagem era o fato de que, por ser mudo, se comunicava através de um papagaio chamado Gimbo. A mudez serve de metáfora para o silêncio dos oprimidos. No episódio em que os brancos invadem as terras de sua tribo, Namai prefere o suicídio a ter que se confrontar com o invasor, pois sabia que seria uma batalha perdida. Como o confronto é inevitável e a rendição significa deixar-se corromper pela cultura invasora, morrer pela força da natureza, no caso, a geada, parece-lhe a atitude mais apropriada. Namai prefere o silêncio do suicídio a ser silenciado culturalmente pelo dominador, pois sabe que sua morte ecoaria para sempre naquelas terras, onde “morreram Namai e sua tribo”.¹³⁷

¹³⁶ Sinopse disponível em: [http://www.interfilmes.com/filme_21292_Apache.Massai.o.Ultimo.Guerreiro-\(Apache\).html](http://www.interfilmes.com/filme_21292_Apache.Massai.o.Ultimo.Guerreiro-(Apache).html)> Acesso em: 01 jun. 2010.

¹³⁷ MÁRSICO, 1974, p. 20.

GIMBO

Gimbo, o papagaio de Namai, é o único sobrevivente da geada que matou os índios. Embora, como define Massaud Moisés, não haja noção de personagem fora do que é propriamente humano, Gimbo é uma personagem de *Cágada*, pois denota qualidades superiores a sua condição animalesca. Quanto a isso, Moisés (2004) afirma que o termo personagem:

designa, no interior da prosa literária... e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador.¹³⁸

De fato, Gimbo é um papagaio que apresenta características humanas, pois aparentemente apresenta racionalidade. O fato de servir de porta-voz de Namai, de modo manifesto no início da narrativa e de forma implícita no decorrer do romance permite sua humanização: “Além de mudo ele [Namai] tinha outra particularidade: somente se fazia entender e ordenar pela voz de um papagaio inseparável chamado Gimbo”.¹³⁹

O papagaio se humaniza a serviço da construção satírica e da comicidade. Propp comenta que na “literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais e objetos, e essa comparação provoca o riso”.¹⁴⁰ Ao contrário, quando o animal se humaniza, também pode ser cômico, ainda mais quando essa humanização é levada ao absurdo,¹⁴¹ como é o caso em *Cágada*: “A verdade é que Gimbo falava, ou melhor, gritava, e tudo saía com muita propriedade, na hora certa, a palavra exata.”¹⁴² A amplificação da comicidade decorrente da humanização do papagaio Gimbo ocorre porque ele não apenas realiza a ação humana de falar, mas também raciocina a respeito do que e de quando falar.

A amizade entre Gimbo e Namai refere-se à harmonia entre o animal e o ser humano. Esse contato implica uma relação de interdependência e coordenação. Gimbo, ao mesmo tempo em que recebia a proteção do chefe da tribo, retribuía servindo-lhe de porta – voz.

¹³⁸ MOISÉS, 2004. Verbete: personagem.

¹³⁹ MÁRSICO, 1974, p. 14.

¹⁴⁰ PROPP, 1996, p. 66.

¹⁴¹ Op. Cit., p. 68; 69.

¹⁴² MÁRSICO, 1974, p. 14.

Quando o universo aparentemente harmonioso vivido pelos indígenas é abalado com a chegada da ACA, o papagaio, como único sobrevivente da tribo, se vê forçado a se adaptar à nova condição social, tendo contato com o não índio. Servir de porta-voz, adaptar-se a uma nova condição social são ações que se referem geralmente ao ser humano e quando as percebemos num animal, há a provocação do riso.

A idéia do papagaio como intérprete cultural não é exclusiva em *Cágada*, porque podemos relacionar a história de Gimbo com um “registro do diário de Alexander Von Humboldt, que adquiriu nas suas viagens pela Venezuela um papagaio dos índios caraíbas”.¹⁴³ Segundo Alfons Hug (2009), eles haviam atacado uma tribo vizinha, exterminando a todos, menos o pássaro, que acabou sendo levado como presa. Humboldt percebeu que o animal não falava a língua dos caraíbas, mas sim a do povo eliminado. Hug ressalta que o cientista baseou-se nas palavras da língua desaparecida pronunciadas pelo papagaio para reconstruí-la, com a ajuda de lingüistas e ornitólogos. Nesse sentido, o pássaro serviu como instrumento de preservação cultural e lingüística de uma tribo indígena.

Da mesma forma, em *Macunaíma*, as traquinagens, aventuras e frases do “herói sem nenhum caráter” são transmitidas por um papagaio que as ouviu diretamente dele, quando este estava doente:

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.¹⁴⁴

Nesses casos, a memória é preservada pela oralidade de um papagaio, permitindo que se conheça o passado de uma cultura já extinta. Assim, tanto o relato de Humboldt quanto a ficção de Mário de Andrade trabalham com a idéia de um papagaio que conserva a cultura de um povo extinto. Esta idéia é reatualizada, em *Cágada*, através da história de Gimbo.

O nome “Gimbo” é cômico devido a seu significado. Para a ornitologia “gimbo” se refere a uma espécie de pássaros que, após tirar o ferrão das vespas, as devora. Esse significado serve de metáfora para compreender que, mesmo em ambiente estranho e com características distintas, o papagaio conserva suas antigas atribuições, servindo de

¹⁴³ HUG, 2009.

¹⁴⁴ ANDRADE, 2009, p. 142.

mensageiro para a memória, pois se torna lembrança viva da invasão estrangeira, um ferrão que devora a consciência. Já na gíria popular, “jimbo” significa “dinheiro”. A metáfora faz com que o leitor se lembre da ganância do invasor estrangeiro pelas terras indígenas. Afinal, havia “terra de sobra para todos, mas ele [Mister Glupp] não queria saber. Queria as terras com tudo, até com os bichos, mas não com aquela gente”.¹⁴⁵ Assim, o nome torna-se cômico, porque seu significado remete a essas duas questões que apontam a personalidade de Gimbo e sua função no romance.

O contato de Gimbo com universo diferente do até então vivenciado começa no momento em que Mister Glupp encontra-o empoleirado na caverna de Namai. Se até então o animal era o porta-voz do chefe indígena, ao proferir a palavra “shalom”, saudação comumente usada pelos judeus e cujo significado é “paz”, traduz seu posicionamento em uma nova condição identitária, visto que, fazendo uso da linguagem do “outro”, embora provisoriamente, estamos nos apropriando de sua identidade. Nesse sentido, a expressão “shalom” pode ser entendida como a representação do aparente aceite de Gimbo a uma nova condição: a harmonia com os novos habitantes daquelas terras. O narrador é contundente ao dizer que, ouvindo o pronunciamento da palavra “com tanta aparência de dor, Mister Glupp caiu de joelhos e chorou”.¹⁴⁶

Gimbo pode ser entendido tanto como símbolo da tribo indígena que habitava as terras compradas pela ACA e como símbolo de toda a nação indígena brasileira, aniquilada pelos séculos de dominação européia. Ovo de Páscoa, ao estabelecer seu bar em frente à sede da Companhia, nomeou o seu estabelecimento de “Gimbo’s Bar”, que traduzido para o português é Bar do Gimbo: “Sim, fora na caverna de Namai ver as coisas. Encontrara o papagaio sobre a enxerga, jururu, teve pena. Trouxe. Não falava mais – ele que antes, era matraca. – ‘Gimbo, saudades de Namai?’. Gimbo, mudo, um símbolo, o nome do bar”.¹⁴⁷

A sugestão do nome vem de duas correntes relacionadas ao status: a primeira em que Ovo de Páscoa objetiva atribuir *status* de brasilidade ao seu estabelecimento, através do simbolismo do nome gimbo, ligando-o às concepções de nacionalidade; a segunda tem a ver com a concessão de nome inglês ao bar, como tentativa de conferir -lhe *status* de sofisticação e modernidade, geralmente associadas às nações de primeiro mundo, principalmente às de fala inglesa.

¹⁴⁵ MÁRSICO, 1974, p. 15.

¹⁴⁶ Op. Cit., p. 16.

¹⁴⁷ Op. Cit., p. 39.

A compreensão do simbolismo de Gimbo não se restringe ao seu nome, visto que há outro aspecto simbólico do animal, referente ao seu traço caricato: o silêncio. Assim como em *Macunaíma* “no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida... o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói”,¹⁴⁸ também, em *Cágada*, Gimbo faz da sua quietude e de sua indiferença o instrumento de conservação da memória de um povo oprimido pela civilização branca. Já de início sabemos que a “verdade é que Gimbo falava, ou melhor, gritava, e tudo saía com muita propriedade, na hora certa, a palavra exata”.¹⁴⁹

A quietação do papagaio é interessante no sentido de que ele não se perturba diante dos acontecimentos, aparentando indiferença e insensibilidade com relação à dor, ao sofrimento e à alegria: “Dentro de alguns minutos o barulho das máquinas era quase insuportável. Apenas Gimbo, impassível, no poleiro”.¹⁵⁰ Essa impassibilidade também é enfatizada no momento em que Perna de Pau invade a casa de Mister Glupp a fim de roubar gerânios e Ovo de Páscoa, Comandante, Babico e Gimbo ficam na barraca de vigília. Este último “nem sinal, cada vez mais indiferente e mudo”.¹⁵¹

A apatia de Gimbo prossegue inclusive no dia da posse de Ovo de Páscoa como prefeito de Velópolis, momentos antes do pronunciamento do misterioso primeiro decreto municipal que, embora os propósitos não fossem esses, separaria judeus de não judeus. Percebemos isso na descrição da prefeitura do novo município, estabelecida provisoriamente no Gimbo’s Bar, “ajeitado, aumentado, um mastro com o pavilhão nacional ladeando o poleiro do papagaio Gimbo, indiferente e mudo como sempre, apesar de toda a reviravolta”.¹⁵²

Se até então Gimbo estava calado, frio e aparentemente insensível, é no momento em que as forças de limpeza revolucionária prendem praticamente todos os habitantes de Cágada que ele recupera a fala e, assim, profere, nesse novo contexto, a expressão “shalom”, agora com outra ênfase semântica, a qual exerce um duplo sentido: tanto pode significar a saudação de despedida judaica quanto pode significar “paz”, numa referência irônica ao desassossego que pairava sobre aquelas terras durante a colonização e que agora terminava devido à saída forçada dos agitadores. É justamente

¹⁴⁸ ANDRADE, 2009, p. 142.

¹⁴⁹ MÁRSICO, 1974, p.14.

¹⁵⁰ Op. Cit., p. 41.

¹⁵¹ Op. Cit., p. 129.

¹⁵² Op. Cit., p. 140.

no pronunciamento dessa expressão que reside o efeito cômico, ativado pelo ironia provocada pela ambigüidade de significado.

Antes de falar, o animal voa para a caverna onde morreram Namai e sua tribo, simbolizando o vôo da libertação e volta às origens. Entretanto, embora ocorra o retorno redentor às origens, o pronunciamento da expressão judaica pelo papagaio evidencia a representação de que a história irrevogavelmente alterou sua identidade, tornando-o um ser híbrido, pois não compartilha completamente da nova identidade que contratou, bem como não é mais possível recuperar a identidade originária vivida antes do deslocamento. Essa situação é absolutamente cômica, visto ser ativada pelo mecanismo do “muito barulho por nada”. O seu princípio está relacionado a “um clamor extraordinário motivado por causas insignificantes”¹⁵³ e que no final esfumaça. Apesar de todas as estratégias de Mister Glupp para incentivar os judeus a migrarem para as terras da ACA e todas as peripécias de Ovo de Páscoa em transformá-las num município próspero, verificamos, no final do romance, que tudo isso resulta em nada, pois todos são presos pelas forças de limpeza revolucionária, restando apenas o papagaio Gimbo.

Gimbo é uma personagem fundamental para construção satírica do romance porque é ele quem observa atentamente as ações das demais personagens, como alguém que analisa a situação para saber como agir a partir das conseqüências de tais ações. Não se envolve nas intrigas, comportando-se como se soubesse que as atitudes das demais personagens seriam desastrosas. Podemos fazer uma analogia entre Gimbo e seu criador Mársico, pois se o primeiro era o porta-voz de Namai, o segundo é o porta-voz dos silenciados da história, como os nativos, os colonos judeus que se instalaram no Rio Grande do Sul e os perseguidos políticos após o golpe militar.

MISTER GLUPP

Mister Glupp é um inglês de ascendência judaica que veio com a família para o Brasil na esperança de escapar da situação de pobreza vivida em Londres. Recebeu a missão de chefiar a colonização judaica no Rio Grande do Sul, promovida pela Armarish Colonization Association (ACA).

Partindo da definição de Propp a respeito de caricatura como o ato de tomar-se qualquer particularidade, geralmente negativa, e aumentá-la até que ela se torne visível

¹⁵³ PROPP, 1992, p. 147.

para todos, permitindo que a atenção principal do leitor se dirija a ela,¹⁵⁴ podemos dizer que Mister Glupp é uma caricatura do migrante judeu do Rio Grande do Sul, da primeira metade do século XX. Seu traço característico extraordinariamente aumentado é o fato de ele pensar que é um novo Moisés e que as terras da ACA são uma nova terra prometida. Como leva os dogmas da cultura judaica ao extremo, de modo a assumir comportamento e atitudes rígidos, provoca o efeito cômico, já que a inflexibilidade de caráter é um dos ativadores do riso. A falta de maleabilidade gera conflitos com as demais personagens e de certa forma o isola, tornando-o ridículo para os demais, como no episódio em que não aceita que não-judeus instalem uma barraca em frente à sede da ACA. Seus costumes, como o fato de repudiar a bebida de álcool e considerar a circuncisão algo fundamental, são costumeiramente objeto de riso e zombaria dos não judeus, porque estes consideram tais costumes como diferentes e incomuns, e os associam exclusivamente aos israelitas.

Da mesma forma, é objeto de riso o fato de Mister Glupp mesclar repetidamente expressões e termos próprios da língua inglesa a frases em língua portuguesa, como quando afirma ser o dono do espaço onde os não-judeus ergueram uma barraca: “Pois eu sou o dono de tudo isto aqui. *I am the boss! Understand?*”¹⁵⁵ Se por um lado, esse tipo de construção revela a dificuldade do migrante em familiarizar-se com a língua do país de destino, intensifica o caráter cômico da personagem, pois como Propp ressalta: “toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula”.¹⁵⁶ Tal é o caso do riso provocado pelos gestos, costumes e linguagem dos estrangeiros. Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade. O uso de expressões inglesas em meio a frases em português pode parecer estranho ao brasileiro, por desviar-se do uso corriqueiro da linguagem e, desse modo, ativar a comicidade.

O efeito cômico aumenta quando Mister Glupp tenta se expressar de modo claro e rápido, mas não consegue, já que a ansiedade amplifica o uso de expressões de língua inglesa nas frases em língua portuguesa. Isso dificulta o entendimento, como no momento em que, atribulado, enfatiza que os não judeus deveriam sair logo de suas terras: “- *Oh, no!* – interferiu Mister Glupp, aflito. – Tem que sair já! *Now,*

¹⁵⁴ PROPP, 1992, p. 134.

¹⁵⁵ MÁRSICO, 1974, p. 39.

¹⁵⁶ PROPP, 1992, p. 59.

understand?”¹⁵⁷ Uma construção como essa implica dois ativadores de comicidade: o malogro da vontade de comunicação e o boneco de mola. O primeiro é visível na tentativa de Mister Glupp em se comunicar, a qual é impedida pelo desconhecimento do idioma em que pretende falar; o segundo refere-se ao conflito de duas obstinações, a tentativa puramente mecânica de falar uma língua estrangeira, que, no entanto, acaba sempre por ceder à língua materna.

As qualidades que diferenciam Mister Glupp das demais personagens são as relacionadas por comentário explícito do narrador: sua pretensão de estabelecer uma colônia judaica nas terras da ACA:

Missão difícil da ACA que Mister Glupp, como um *viking* sem canoa, porém motorizado até os dentes, se propôs a realizar quando acampou em Cágada com a esposa e uma filha de vinte e tantos anos, mais tarde conhecidas e reverenciadas como Lady Hilda e Lady Salma.¹⁵⁸

Mister Glupp, assim, tinha a função de contrapor-se àqueles que tentassem impedir a concretização do objetivo da companhia de colonização e não permitir que a colonização fosse corrompida pela presença de não judeus. Assim opunha-se à idéia de transformar Cágada num município.

As aparições de Mister Glupp estão distribuídas por toda a narrativa, visto que aparece praticamente em todos os capítulos. É dotado de grande autonomia diferencial, e é uma personagem capaz de aparecer sozinha em cena. Podemos pré-designá-lo convencionalmente como a figura do explorador estrangeiro que procura tomar as terras dos nativos. Não há descrições físicas nem psicológicas de Mister Glupp visto que o narrador se concentra basicamente em suas ações.

O nome “Mister Glupp” funciona em interação com o ser e o fazer da personagem. Em função das suas qualificações e ações, compreendemos retrospectivamente o sentido do nome. O pronome de tratamento em inglês, “Mister”, associado à personagem, pode ter um atributo irônico. Sabemos da história de miserabilidade vivida pela personagem na Inglaterra e, posteriormente, já no Brasil, o conhecemos numa situação oposta, como senhor de terras. O pronome, nesse sentido, atribui à personagem a identidade inglesa e faz referência à nova condição de proprietário em terra estrangeira.

¹⁵⁷ MÁRSICO, 1974, p. 47.

¹⁵⁸ Op. Cit., p. 15.

Quando interpretamos o substantivo próprio “Glupp” como onomatopéia que faz recordar o som de um gole de bebida, tornamo-lo irônico. Mister Glupp, como conservador das tradições judaicas, sempre rechaçou qualquer bebida de álcool, por representar vícios e prazeres carnavais. Entretanto, ao experimentar a cachaça, oferecida por Padre Nero, vê-se encantado com o “remédio milagroso” do sacerdote cristão, bebendo-o freneticamente. Essa personagem é fundamental para a narrativa, no sentido de que é através dele que Mársico trabalha, como veremos mais à frente, com o estereótipo do judeu e as questões de identidade cultural e de alteridade.

LADY HILDA/ LADY SALMA

Há personagens com pouca autonomia diferencial, visto que aparecem em cena em combinação com outra personagem. É o caso de Lady Hilda e Lady Salma. Sua presença manifesta-se através de um procedimento chamado duplicação. É muito difícil dissociar qualquer uma das personagens da dupla. Entretanto, para fins didáticos, optamos por analisar primeiramente Lady Hilda e, logo após, Lady Salma e a relação entre as duas.

Lady Hilda, esposa de Mister Glupp, é uma inglesa de ascensão judaica, dominadora e apegada às tradições. Embora tivesse vindo para o Brasil em busca de uma situação financeira mais favorável do que a vivida na Inglaterra, nutre pela pátria sentimento saudosos. O cuidado que dispensa aos gerânios, no país de origem, “era uma forma de compensar a pobreza em que viviam”,¹⁵⁹ no Brasil, era um modo de compensar a saudade da Inglaterra.

Sua função é de zelar pela família e pelas tradições judaicas, como no episódio em que lembra a Mister Glupp dos perigos da bebida de álcool, revelando que:

Lady Hilda não podia nem sentir o cheiro de álcool. Bastara aquela gosma de pecado que recebera pelas narinas, criança ainda, resistindo ao cerco de soldados que acabavam de afogar as mágoas da guerra na base do *scotch*. Desde então o álcool passou a sinônimo de tudo o que não prestava, até de poluição. E agora a ameaça dum bar defronte à sede da ACA, gente bêbada... *Oh, no!*
 - É capaz de estragar o ar puro de nossa filhinha...
 - A senhora acha, mamãe?
 - *Corruption, dear!* – exasperou-se ela, dirigindo-se a Mister Glupp.¹⁶⁰

¹⁵⁹ MÁRSICO, 1974, p. 30.

¹⁶⁰ Op. Cit., p. 34.

Lady Hilda aparece com pouca freqüência na narrativa e sempre na companhia de sua filha Lady Salma, com a qual forma uma dupla cômica. Ambas não se assemelham fisicamente, mas tanto seu ser quanto seu fazer estão inter-relacionados. A mãe é uma espécie de superego da filha, o que revela uma de suas qualidades diferenciais: a personalidade dominadora em relação ao caráter dependente da outra.

Lady Salma, por outro lado, é uma jovem judia, incapaz de expressar uma opinião ou tomar uma decisão sem recorrer à mãe. Quando morava na Inglaterra, apaixonou-se por um soldado da Royal Guard, entretanto, não pode levar adiante o relacionamento porque seus pais a impediram, pois o pretendente não era judeu. A qualidade que a distingue é o fato de ser extremamente submissa à vontade de Mister Glupp e, principalmente, de Lady Hilda. É uma personagem “embrayeur” porque somente adquire sentido na relação com outras personagens. Sua função na narrativa é servir de elemento de conexão, como se fosse um objeto. É desnecessário dizer que poucas vezes aparece na narrativa e, geralmente, na companhia da mãe.

O narrador comenta explicitamente que Lady Salma é uma “virgem frustrada”,¹⁶¹ já que seus pais a impediram de casar com seu primeiro pretende, ficando “longos e longos anos sem achar nada nem marido”.¹⁶² Sua fragilidade psicológica se confunde, ou se expressa, pela sua debilidade física. A bronquite a acompanha o tempo todo, assim como a acompanha a imagem da mãe. A repetição é um dos mecanismos que ressalta seu caráter submisso e sem opinião, ao mesmo tempo, ativa o efeito cômico. A repetição que Lady Salma faz periodicamente da expressão “A senhora acha mamãe?”, em diferentes contextos da narrativa, pode provocar o riso, porque o leitor percebe que ela age mecanicamente, não esboçando qualquer reflexão acerca das situações que se apresentam.

Da mesma forma que a repetição, o homem - coisa é um ativador de comicidade que também pode servir de metáfora para a posição de submissão que Lady Salma assume no romance. A jovem, ao longo de três circunstâncias específicas, gradativamente vai sendo tratada como objeto: primeiro como boneco – fantoche, depois como moeda de troca e, finalmente, como propriedade.

Inicialmente, nos deparamos com Lady Salma sendo manipulada pelos pais como um fantoche, já sempre submissa à vontade deles. Exemplo disso ocorre no episódio do jantar entre Muja, um judeu vindo do bairro do Bom Fim, e a família de

¹⁶¹ MÁRSICO, 1974, p. 76.

¹⁶² Op. Cit., p. 54.

Mister Glupp, na qual este, ao perguntar sobre as pretensões matrimoniais do outro, praticamente oferece a filha em casamento a ele:

e a noiva, *oh, yes, the bride?*- insistiu.
 - Está a caminho, Sir.
 Mister Glupp não se conteve.
 - *Sorry...*por acaso está aqui na sala?
 -*Oh, dear*, que indiscreto! – intrometeu-se Lady Hilda.
 Lady Salma nem se mexeu, apenas chiava de tão nervosa. Sentia-se, agora, uma mercadoria. -Posso me levantar, mamãe?¹⁶³

Num segundo momento, Lady Salma é tratada como moeda de troca. Ovo de Páscoa, aventureiro não judeu, negocia a mão de Lady Salma com o prefeito de Nova Floresta em troca de sua permissão para transformar Cágada em município. Para permitir a emancipação, o prefeito impõe a condição: “Só sai município se a gringa se casar comigo. Era uma forma de compensar a receita que vou perder”.¹⁶⁴ Se, por um lado, essa idéia de compensação, ou seja, de contrabalançar Lady Salma e saldo financeiro, coloca no mesmo nível homem e objeto, por outro trabalha com o estereótipo de que o judeu possui muitos recursos financeiros. Essa concepção é reiterada durante as negociações entre o prefeito e Ovo de Páscoa: “Afim, ela vale ou não vale um município?”.¹⁶⁵ O primeiro expressa essa sentença, usando o verbo “valer”, não no sentido de estima e apego, mas sim de valor material.

Num terceiro e último momento, as barreiras convencionais entre homem e objeto são totalmente quebradas. Lady Salma é considerada e tratada como objeto. Ovo de Páscoa, já então como prefeito de Cágada, numa tentativa desesperada de conseguir a mão de Lady Salma para Coronel Maneio, no seu primeiro decreto, torna Lady Salma de interesse público:

Nele, o prefeito de Velópolis, no uso de suas atribuições legais e na defesa dos mais altos interesses do município declarava simplesmente Lady Salma como de utilidade pública para os fins de desapropriação. E revogava as disposições em contrário.¹⁶⁶

Consideraremos dois pontos fundamentais para compreendermos como se dá, nesse exemplo, o processo da fusão homem–objeto. Primeiro, quando algo é considerado de utilidade pública significa dizer que será útil e indispensável para a

¹⁶³ MÁRSICO, 1974, p.51.

¹⁶⁴ Op. Cit., p. 84.

¹⁶⁵ Op. Cit., p. 127.

¹⁶⁶ Op. Cit., p. 140.

coletividade como um todo. Cabe somente ao que não é humano ser de utilidade pública, como um imóvel, uma rua ou um evento, porque partimos do pressuposto de que o ser humano é uma individualidade e de que dela partiria a iniciativa para ser útil à coletividade, mas jamais o contrário disso. Outro ponto fundamental é o fato de que a desapropriação só pode ocorrer a algo que tenha sido apropriado, isto é, possuído. Partindo do pensamento ocidental de que um ser humano não pode ser propriedade de outrem, o termo “desapropriação” apenas poderia referir-se a algo que não é humano. Nesse sentido, o uso desses termos, comumente atrelados a coisas, para referir-se a personagem Lady Salma, configura o ápice do processo de objetivação do sujeito, rompendo com as barreiras convencionais entre homem e objeto e, conseqüentemente, provocando o efeito cômico.

OVO DE PÁScoa/ BABICO

Outra dupla cômica presente em *Cágada* é Ovo de Páscoa e Babico. São tio e sobrinho que vieram vindo de Passo Fundo para as terras da ACA a fim de buscarem riquezas, já que intuía que onde havia judeus haveria geração de lucro. Ovo de Páscoa, ou tio Cidoca, é um aventureiro que, no comentário explícito do narrador:

Era a pessoa que melhor conhecia as terras da região: sabia onde dava mais água, onde o solo era mais fértil, onde havia menos dobras na serra. Funcionava como conselheiro e orientador nas compras e vendas. Mas trabalhava uma semana e vadiava três. Adorava pescar e caçar nas margens do Rio Cansado. Gabava-se de ter conhecido o Bugre Sem Fala e seu papagaio Gimbo. Muitas e muitas vezes ele dormiu na caverna de Namai. Quando houve a invasão, ele estava longe, trabalhando. E achou que era chegada a hora de fazer a aposta mais importante de sua vida.¹⁶⁷

Ele apresenta um traço distintivo: o impulso para aceitar e enfrentar desafios. Várias vezes, durante a narrativa, contrapõe-se a Mister Glupp, visto que são movidos por diferentes interesses. Enquanto o chefe da ACA defende os interesses da companhia, reservando as terras unicamente para a colonização judaica, Ovo de Páscoa pretende transformar Cágada num município, de modo a permitir que judeus e não-judeus pudessem construir uma única comunidade. É impossível comentar a personalidade dessa personagem sem atrelá-la à de Babico, seu sobrinho e amigo inseparável. Esse último exerce função adjuvante indispensável para a movimentação de Ovo de Páscoa na narrativa. É através das apostas com Babico que Ovo de Páscoa

¹⁶⁷ MÁRSICO, 1974, p. 38.

sente-se impulsionado a agir. Essa relação paternal e filial, entre ambas as personagens, contribui para o efeito cômico, visto que podem perfeitamente pertencer à comicidade da semelhança.

Ovo de Páscoa e Babico, embora diferentes em seu aspecto físico, já que o primeiro é bem “mais gordo e reforçado”¹⁶⁸ do que o segundo, são semelhantes na sua maneira de se portar. A mola que os liga são as apostas que fazem entre si, de modo que suas ações sejam motivadas pelos insólitos desafios propostos. São as apostas que motivam Ovo de Páscoa a atravessar o Rio Cansado, a iniciar o processo de municipalização de Cágada e a concorrer a prefeito. Esse aspecto está relacionado ao próprio caráter da dupla cômica, tanto é que o narrador sintetiza a repetição periódica das falas e dos gestos das personagens:

Mas o Ovo de Páscoa e Babico eram assim mesmo desde que se conheciam por gente. Viviam sempre apostando e, se preciso, arriscavam até o pêlo sob qualquer pretexto. ‘Duvida que eu faço isso’, perguntava invariavelmente o primeiro. ‘Duvido’, retrucava o segundo.

O riso provocado pela repetição das falas pode ser explicado pelo fato de que constantemente as personagens tornam a se desafiar, usando tais falas, fazendo com que o leitor inconscientemente suponha certa rigidez nas ações. Um exemplo disso ocorre quando Ovo de Páscoa aposta com Babico que é capaz de defecar em frente à Igreja Matriz de Passo Fundo:

- Duvida como eu faço o serviço aqui na frente da igreja?
A praça estava deserta e a igreja fechada. Era mais de meia-noite. Mas assim mesmo, Babico retrucou:
- Duvido.
- Duvida? Então choca aqui. Um conto.
- Feito.¹⁶⁹

Assim como as apostas, a repetição dos gestos “pegar o pente” e “alisar as melenas”, seguido da expressão “Putá merda!”¹⁷⁰ reforçam a comicidade de Ovo de Páscoa, não apenas pela repetição e uso de expressão de baixo calão, mas também por ser sintomática, pois a utilizava nos momentos de extrema preocupação, surpresa ou

¹⁶⁸ MÁRSICO, 1974, p. 35.

¹⁶⁹ Op. Cit., p. 37.

¹⁷⁰ Op. Cit., p. 37.

gabarolice. Um exemplo é o comentário explícito do narrador de como se comportava a personagem ao se gabar de ter um saco escrotal avantajado:

E se gabava sempre da mesma forma. Tirava um pente do bolso traseiro das calças, passava-o rapidamente em cada lado das melenas, sorria matreiro e soltava o invariável palavrão: puta merda!¹⁷¹

Outro episódio exemplar do uso do palavrão e do gesto de se pentear é o momento de preocupação da personagem com o namoro de Lady Salma e Muja, visto que prometera a Coronel Maneio que a casaria com ele, em troca de seu apoio à criação do município:

Muja andava arrastando a asa, para a filha do Mister. E quem é que poderia impedir que os dois se casassem?
- Puta merda! – e o pente lavrou as melenas com fúria.¹⁷²

Provoca o riso também o nome de Ovo de Páscoa, porque está relacionado ao ser e ao fazer da personagem e a outros ativadores de comicidade, como o aspecto físico, no tocante à nudez, ao caráter escatológico, ao fazer alguém de bobo e ao fato de ser comparado a objeto.

A natureza física de Ovo de Páscoa provoca o efeito cômico quando o princípio físico obscurece sua personalidade. O comentário explícito do narrador mostra que o nome dessa personagem refere-se ao tamanho avantajado de seu saco escrotal:

Tio Cidoca [Ovo de Páscoa] ganhara fama na *zona* por certos atributos que lhe adornavam as entranhas, repositório de carga inesgotável. As mais íntimas, consumo de alcova, chegavam a chamá-lo, entre risinhos, de ‘boludo’. Realmente, Tio Cidoca, em trajes edênicos, parecia cultivar uma casa de marimbondos entre as pernas. E, por isso, para fazer jus à fama e ao tamanho, era levado muitas vezes a incríveis maratonas de que se gabava mais tarde entre suspiros e fita de gemidos.¹⁷³

O nome surgiu a partir de uma situação na qual Ovo de Páscoa foi feito de bobo por Babico. Na véspera de uma páscoa, aceitou o desafio proposto por seu sobrinho, para defecar em praça pública. Durante a defecação, o sobrinho roubou-lhe as calças, obrigando-o a voltar para casa completamente nu, sendo surpreendido na chegada pelos presentes que o vêem desnudo:

¹⁷¹ MÁRSICO, 1974, p. 36; 37.

¹⁷² Op. Cit., p. 84.

¹⁷³ Op. Cit., p. 36.

Quando ele [Ovo de Páscoa] entrou na sala, quietinho, em direção ao seu quarto, Babico acendeu a luz. Houve um alarme geral, doces esparramados para tudo quanto era lado, e uma voz histérica:
 - Mas que ovo de páscoa!
 E o apelido ganhou foros de autenticidade e propalação.¹⁷⁴

A partir da teoria de Propp (1992), há três circunstâncias relacionadas à comicidade proveniente da natureza física de Ovo de Páscoa. A primeira, relacionada à nudez, provoca o efeito cômico por que basta “que um homem desnudo [como ocorre com a personagem]... apareça no meio de pessoas corretamente vestidas, e que não pensam em seu próprio corpo, que logo surge a possibilidade do riso.”¹⁷⁵

A segunda circunstância refere-se à escatologia. Como “em certos casos pode ser ridículo o corpo humano, da mesma forma são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo”¹⁷⁶. No caso em particular, quando “Ovo de Páscoa tirou as calças e se acorou no canteiro”¹⁷⁷ claramente trata-se da tentativa do ato de defecar. Na terceira situação, o nome Ovo de Páscoa remete a um objeto. Quando desviamos nossa atenção para o aspecto físico de Ovo de Páscoa, e, de fato, imaginamos o seu saco escrotal deformado como um ovo de chocolate, temos uma imagem grotesca, que ao mesmo tempo em que causa estranheza, desperta o riso, já que deixamos de nos concentrar em seu caráter espiritual.

A outra personagem que compõe a dupla cômica analisada é Babico, sobrinho de Ovo de Páscoa. Aparece na narrativa, geralmente, acompanhado de seu tio. A relação tio/ sobrinho carrega um significado que vai além da hierarquia familiar, pois Babico tem a função de fiel escudeiro de Ovo de Páscoa, considerado seu amo inspirador. Uma importante qualidade distintiva de Babico é desejar ser trapaceiro e, ao mesmo tempo, ingênuo. Seu nome infantilizado tem seu ativador de comicidade relacionado ao seu modo de ser e agir e representa a ingenuidade, pois é formado por sílabas simples, na forma tradicional consoante mais vogal (B+A, B+I, C+O). Em determinadas situações, o caráter ingênuo de Babico contrasta com o caráter malandro de Ovo de Páscoa, o que amplifica o efeito cômico, como no episódio em que seu tio não cede à pressão de Mister Glupp para sair de Cágada, ao passo que ele prefere perder a aposta a ter que enfrentar o chefe da ACA:

¹⁷⁴ MÁRSICO, 1974, p. 38.

¹⁷⁵ PROPP, 1992, p. 47.

¹⁷⁶ Op. Cit., p. 55.

¹⁷⁷ MÁRSICO, 1974, p. 37.

Babico se aproximou de Ovo de Páscoa um pouco assustado:

- E agora, Tio Cidoca?

- Não me desafiaste? Pois agüenta a mão.

- Vamos nos arrancar?

- Estás louco? Acha que vou perder dez contos?

[...]

- Mas o que é que faremos? Quer que eu desista da aposta? Está bem, eu desisto, vamos embora.

- O que? Será que tu não conhece o teu tio? Nem morto!¹⁷⁸

Esse contraste mostra que, para Babico, a aposta não adquire a mesma importância que para Ovo de Páscoa. Essa diferença não desqualifica a duplicidade cômica, mas sim a sustenta, visto que, mostrando as diferenças, estamos também alentando a semelhança.

CORONEL MANEIO/ VEREADORES

Coronel Maneio morava com os pais, uma cigana e um criador de cavalos alheios, em Erechim, mas teve que fugir da cidade porque teve a prisão decretada por engravidar uma bugra menor de idade, enteada na casa do juiz. Sem que ninguém do município de Nova Floresta, onde ficavam as terras da ACA, soubesse que era um fugitivo, elegeu-se prefeito. Conquistou os eleitores por ser, de acordo com o comentário explícito do narrador, “coronel de fancaria- ou, para ser preciso, de baile, de pagar festinha para todo o mundo, com fama de valente no corpo a corpo, e de macho noutras coisas”.¹⁷⁹

Os episódios em que essa personagem aparece são distribuídos em toda a narrativa de *Cágada*, principalmente nos momentos de conflito entre Mister Glupp e os não judeus, já que era uma autoridade legalmente constituída e tinha a função de manter a ordem. A dicotomia entre o ser e o parecer é o seu principal traço distintivo e contribui significativamente para a comicidade da personagem, já que seu traço de personalidade é, ironicamente, a covardia. Durante sua vida “um medo foi crescendo nele sob uma couraça de cobre e uma estupidez de cavalo”.¹⁸⁰ Nesse fragmento, o narrador se refere metaforicamente à ocupação dos pais da personagem: quanto à mãe, “não havia fio de cobre que lhe chegasse para fazer tacho” e ao pai, “era dono dum verdadeiro *haras* de cavalos alheios”.¹⁸¹ Essa referência é útil para caracterizá-lo como alguém que recebeu de ensinamento dos pais a capacidade de agir de modo a apenas desfrutar daquilo que

¹⁷⁸ MÁRSICO, 1974, p. 40; 41.

¹⁷⁹ Op. Cit., p. 17.

¹⁸⁰ Op. Cit., p. 18.

¹⁸¹ Op. Cit., p. 18.

não lhe pertencia. Essa concepção de parasitismo está expressa nas palavras do narrador: “Cresceu e gozou como um delfim das finanças do próximo”.¹⁸² Equivale a dizer que sua principal ocupação é usar do dinheiro alheio em benefício próprio e, no caso da administração pública, utilizar os recursos públicos em fins particulares.

Essa personagem geralmente aparece, nos episódios, acompanhado de seus vereadores, com os quais forma dupla cômica. Diferentemente da duplicação Ovo de Páscoa/ Babico e Lady Hilda/ Lady Salma, em que há comicidade da semelhança entre apenas duas personagens, a duplicação aqui se estende a uma coletividade.¹⁸³ O paralelismo entre as personagens não está relacionado à semelhança física, mas sim à relação de dependência. Os vereadores são submissos a Coronel Maneio e aparecem simplesmente como complemento deste, como fica claro pela repetição “Maneio e os seus vereadores”.¹⁸⁴ Além disso, os vereadores são personagens coletivas¹⁸⁵ que não possuem nome próprio nem possuem discurso direto ou indireto. As ações partem sempre de Coronel Maneio, restando aos vereadores agir sempre como suas marionetes. Um exemplo desse comportamento encontra-se no episódio da chegada de Mister Glupp às terras da ACA:

Quando Maneio soube da instalação da ACA e da chegada de Mister Glupp, deixou a prefeitura ao deus-dará para não ter que defendê-la. Mas quando soube da morte de Namai e sua tribo, resolveu tomar uma atitude: reuniu a câmara e propôs um voto de louvor ao progresso. Em seguida, botou a câmara numa camioneta e lá se foi para render as homenagens ao novo condômino do município.¹⁸⁶

Podemos caracterizá-lo como caricatura do político, mais preocupado com os interesses pessoais do que com a administração pública. A figura do político é uma das profissões que podem ser representadas satiricamente. Propp comenta que quando uma “atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo”,¹⁸⁷ temos a ridicularização das profissões. Há um ponto fundamental na comicidade da função do prefeito e de seus vereadores: o parasitismo na função pública. A preocupação excessiva em manter-se no cargo provoca o exagero no cuidado com a imagem, como quando ao saber da chegada

¹⁸² MÁRSICO, 1974, p. 18.

¹⁸³ PROPP, 1992, p. 57.

¹⁸⁴ MÁRSICO, 1974, p. 19; 43; 45; 46 (...).

¹⁸⁵ Segundo o Dicionário de Narratologia, no verbete *personagem*, a “composição de uma personagem coletiva tende a evidenciar a opressão e a desqualificação do indivíduo...”.

¹⁸⁶ MÁRSICO, 1974, p. 18.

¹⁸⁷ PROPP, 1992, p. 79.

de Mister Glupp, propôs um voto de louvor ao progresso e rendeu homenagens ao chefe da ACA.

O discurso eloqüente, comumente relacionado à retórica política, também é satirizado em *Cágada* através de Coronel Maneio, como no episódio no qual procura convencer Ovo de Páscoa a retirar sua barraca de frente à sede da ACA:

-Ora bolas, quem é o senhor?
 -Um posseiro.
 -Posseiro? Aqui?
 - E porque não? É terra devoluta.
 - Terra devoluta um cacto! O Seu Mister vai encher ela de patricios.
 Vai ser um lugar de grande futuro. Uma Velópolis!
 Os vereadores de Maneio quase bateram palmas.¹⁸⁸

O nome Maneio é outro ativador de comicidade, pois pode ser relacionado ao caráter da personagem. Esse designante nominal lembra o verbo “manear”, ou seja, pear ou prender com maneia, corda ou laço, e, ao mesmo tempo, que faz menção a seu pai que criava cavalos. Além disso, refere-se à sua personalidade rude e maneira grosseira de ser. Essa característica contrasta com a sutileza que muitas vezes é exigida pelo cargo que ocupa, e cria situações desencadeadoras de riso.

PADRE NERO

Padre Nero tornou-se sacerdote devido a uma decepção amorosa na juventude. Seu nome foi escolhido por seu pai, após muita briga e discussão, o que lhe rendeu muitos problemas na vida, como no episódio em o padre quase não quis batizá-lo, ou como quando o bispo quis que trocasse de nome. Além do nome, incomum para um padre, outro traço distintivo é o comportamento diferente dos demais sacerdotes. Não está preocupado em acumular riquezas para a Igreja, mas em distribuí-las entre os mais pobres e necessitados, aproximando-se desse modo de uma corrente franciscana, Distancia-se do modelo pré-estabelecido de padre católico: sacerdote centrado unicamente nos interesses da Igreja. O próprio narrador, partindo do ponto de vista do bispo, comenta explicitamente que Padre Nero era “o mais sujo, o mais pobre, o mais subversivo padre de toda a diocese- uma autêntica vergonha para a classe”.¹⁸⁹

A subversão dos padrões e do dogmatismo religioso é justamente a característica que Padre Nero possui e que possibilita a sua funcionalidade em *Cágada*, como uma

¹⁸⁸ MÁRSICO, 1974, p. 46.

¹⁸⁹ Op. Cit., p. 23.

personagem que aparece em cenas nas quais quebra as expectativas convencionais. Um exemplo disso é o episódio em que Mister Glupp e Ovo de Páscoa, após dar uma trégua com relação ao conflito pela permanência do Gimbo's Bar em frente à sede da ACA, participam de uma missa rezada por Padre Nero, para selar a pacificação, em uma cocheira:

Na manhã daquele mesmo dia, bastante camuflados, o Perna de Pau fazendo um esforço inaudito para não mancar e o Comandante com o mosquetão por dentro das calças para manter a neutralidade, chegaram ao cúmulo de assistir à missa de pacificação na cocheira de Mister Glupp. A cocheira estava cheia de gente, era a missa mais louca que se podia imaginar.¹⁹⁰

A realização da missa na cocheira lembra o local do nascimento de Cristo e expressa pobreza, humildade e a rejeição de Padre Nero pelas riquezas materiais. Seu aspecto cômico provém basicamente da comicidade da diferença, da ridicularização da profissão de padre e da ironia. O comportamento, as opiniões e as ações de Padre Nero o distinguem do padrão sacerdotal exigido pela Igreja, provocando o riso. De certa forma, uma de suas peculiaridades está relacionada à dessacralização de rituais e objetos. No momento em que o narrador faz uma analepse para contar a vida sacerdotal de Padre Nero, relata que “[o bispo] ficou sabendo que ele queria vender o cálice de missa a peso de ouro para o natal da criança pobre” e também “ficou sabendo que ele queria vender o sino”¹⁹¹ para fazer caridade. Nessas descrições, percebemos Padre Nero como desapegado ao caráter sagrado de objetos como o cálice e o sino, visto que ele separa o aspecto sagrado dos objetos. Isso também se confirma no momento em que o narrador descreve a primeira missa rezada em Cágada:

O Padre Nero, padre nunca visto aquele!, fizera o altar numa tábua e usara uma xícara, sim, era uma xícara bem grande!, como cálice. Dobrou um guardanapo sobre ela e a abençoou num latim dolorido que não acabava mais... E, assim sendo, desculpassem mas não tinha como terminar a missa de outro jeito. E terminou-a a pão e água.¹⁹²

Nessa descrição, o uso, durante o ritual da missa, da xícara em vez do cálice, do guardanapo em vez do lenço e da água em vez do vinho ressalta a distinção que Padre Nero faz entre objeto e símbolo, entre materialidade e simbologia. Isso provoca o efeito

¹⁹⁰ MÁRSICO, 1974, p. 59.

¹⁹¹ Op. Cit., p. 24; 25.

¹⁹² Op. Cit., p. 59; 60.

cômico que se origina do emparelhamento de idéias, situações, comportamentos ou atitudes inconsistentes ou incompatíveis. A queda de algo aparentemente sublime a um patamar inferior corrobora para a provocação da comicidade.¹⁹³

Nero é um nome provocativo, irônico e cômico, visto que remete ao nome do imperador romano que teria incendiado Roma, perseguido e matado milhares de cristãos, acusando-os do incêndio. Nas palavras do bispo, faz referência ao “desgraçado imperador que ateara fogo em Roma e transformara cristãos em mortadela”.¹⁹⁴ A comicidade do nome vem da incompatibilidade da função de padre com o significado a que tal nome se refere e do riso que provoca:

Imagine só um padre com o nome de Nero! E a risada de seu pai nunca mais o abandonou. E a continuaria ouvindo até o final de seus dias na redenção do nome, jogado numa paróquia para a outra, perambulando pelos campos, vencendo as tentações, ânsia de sol, repúdio às irmãs e aos relâmpagos.¹⁹⁵

De fato, o nome Nero ajuda a reforçar o caráter subversivo da personagem. Quando pensamos na figura de Nero, imperador romano, logo o associamos ao fogo. Essa analogia verte-se em ativadora de comicidade, sendo utilizada pelo narrador para metaforicamente descrever a conturbada adolescência de Padre Nero:

Nunca esquecer a primeira e última queda, a causa de sua decisão pela batina.
- Nerinho – chamara-lhe a única mulher que amou- por que não fazes por mim, o que teu sócia fez em Roma? Mas com uma diferença: botame fogo e deixa-me tocar na tua harpa!¹⁹⁶

A metáfora do fogo é o principal recurso utilizado pelo narrador para se referir aos impulsos sexuais próprios da adolescência; e um importante instrumento lingüístico de comicidade:

Desde os doze anos, numa adolescência precoce, descobrira que tinha no meio das pernas uma caixa de fósforos. O fogo começou na base da chispa, renascia, até que, com o passar dos anos, era quase uma tocha permanente a reclamar bombeiros na pele de todos os santos que conhecia.¹⁹⁷

¹⁹³ SOSA, 2007, 180.

¹⁹⁴ MÁRSICO, 1974, p. 24.

¹⁹⁵ Op. Cit., p. 173.

¹⁹⁶ Op. Cit., p. 171.

¹⁹⁷ Op. Cit., p. 171.

Comparando os atos de Padre Nero com os do imperador romano, o narrador refere-se à masturbação, metaforicamente através do costume de tocar harpa:

Então, como Nero, vingança!, passou a tocar na sua harpa. Sozinho, maneta, improvisava escalas que lhe davam prazer e náusea um ir e vir solitário que lembrava a figura dum macaco na pauta dum galho desperdiçando fósforos numa semicolcheia que terminava sempre num acorde afogado, a sua caixa molhada.¹⁹⁸

No momento em que são descritas a primeira e única relação sexual de Padre Nero com sua irmã de criação e, conseqüentemente, sua decepção ao saber que esta já não era mais virgem, o narrador, para reforçar a comparação entre o padre e o imperador Nero, faz uso de elementos profanos e ligados à mitologia greco-romana, como “orgias romanas” e “minotauro”:

A mulher amada, incendiada, não lhe dedilhou noturnos românticos, nem sequer uma sonata patética. Foi um concerto macabro, todo na base duma fuga que o levou às orgias romanas. A virgem já fora mulher de vários minotauros.¹⁹⁹

Como Padre Nero cultivava concomitantemente valores espirituais e não se distancia do aspecto terreno, pode ser considerado um ser *traduzido*, porque transita por dois espaços antagônicos: o sagrado e o profano. Desse modo, a noção de trânsito cultural se aplica a ele, pois habita um entre-lugar, posicionado no limiar entre os valores terrestres e os valores espirituais.

COMANDANTE/ PERNA DE PAU

Outra dupla cômica é formada por Comandante e Perna de Pau. O primeiro componente é Comandante. Essa personagem veio para Cágada porque soube da colonização judaica promovida pela ACA e, embora não seja judeu, afirma que simpatiza muito com estes. Foi na caverna de Namai, local onde se alojou, que encontrou aquele que seria o seu grande companheiro: Perna de Pau, um fugitivo que se escondeu em Cágada. É descrito como uma figura quixotesca. No episódio em que é visto pela primeira vez na caverna, o narrador comenta explicitamente que se tratava de

¹⁹⁸ MÁRSICO, 1974, p. 171.

¹⁹⁹ Op. Cit., p. 172.

um homem “Magro, alto, de bigode e de barbicha, dava para ser uma reencarnação do sempre fidalgo da Macha”.²⁰⁰

Fica mais clara a comparação entre a semelhança física do Comandante com a personagem de Cervantes, quando verificamos a caracterização física desse último: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.”²⁰¹ Naturalmente que a semelhança física não é o único ponto em que o Comandante dialoga com Dom Quixote de la Mancha. A valentia cavaleiresca é um dos fatores comuns entre ambas personagens. Se a personagem de Cervantes lutava com inimigos que viviam na sua imaginação, a figura criada por Mársico vive em prontidão, pois imagina que o país está sempre sob risco de ataque: “Por enquanto só tenho o meu querido e inseparável mosquetão. Mas quando chegar a hora... Já viu mosquetão como este?” O mosquetão representa para o Comandante o que a armadura e a espada significam para o fidalgo da Mancha:

- O Comandante puxou a vela para mais perto e um mosquetão de vários lustros, cabo de madre-pérola, cano requentado de antigas labaredas, relampejou de novo num tamanho que a negrura do resto servia como fundo de aumento.²⁰²

Seu traço distintivo é ser, acima de tudo, um contador de histórias que, assim como Dom Quixote, vive a história de terceiros como se essas verdadeiramente fossem suas. Entretanto, diferentemente do herói cervantino, cujas histórias o leitor sabe serem apenas fantasias, as histórias do Comandante são relatadas de modo a deixar o leitor na dúvida quanto até que ponto são verdadeiras ou puramente imaginativas. Um exemplo disso ocorre no episódio no qual a personagem conta para Perna de Pau que foi ele quem sugeriu aos revolucionários de 30 amarrarem seus cavalos no obelisco:

- (...) Até me faz lembrar a revolução de trinta e a idéia que dei a Osvaldo [Aranha]. Eu estava no Rio quando ele chegou com uma turma de provisórios. Vieram a cavalo. Ele passou na pensão onde eu me encontrava, entrou, me abraçou e perguntou de chofre: - Comandante, amigo velho, tu conheces o Rio como a palma da mão, me diz logo onde é que vou amarrar os cavalos enquanto a minha turma se diverte?²⁰³

²⁰⁰ MÁRSICO, 1974, p. 57.

²⁰¹ CERVANTES, 2003, p. 98.

²⁰² MÁRSICO, 1974, p. 58.

²⁰³ Op. Cit., p. 62.

A respeito das narrativas do Comandante, é possível tecer algumas observações: intimidade com figuras públicas, papel fundamental no desenlace das situações, onipresença e função de protagonista. Sua relação com as histórias narradas, especialmente as relacionadas a Brizola, Jânio Quadros e João Goulart, revela um caráter egocêntrico, pois sempre é descrito como o que resolve os conflitos quando ninguém mais é capaz de fazê-lo, levando o leitor a suspeitar da veracidade de tais relatos. Essa suspeita é enfatizada pelo mistério que o envolve, construído a partir de dois pontos fundamentais: seu anonimato e a ausência da narração de sua origem. A omissão do nome próprio enfatiza seu caráter ficcional e destaca o cargo de comando que ele pretende assumir frente às demais personagens.

Da mesma forma, a única referência à possível origem da personagem é conhecida pelo leitor através do que o próprio Comandante narra, fazendo com que se saiba apenas o que ele conta. A história da sua vida pode ser encarada como mais uma de suas narrativas, pois, ao assumir o seu ponto-de-vista particular, torna-se duvidosa ao leitor. Esses recursos se unem para a construção de um caráter misterioso, que torna o Comandante ambivalente e permite diferentes interpretações a respeito. Essa aura misteriosa que recobre a personagem auxilia os desencadeadores do riso, pois está relacionada a dois fatores: a pré-designação convencional do Comandante com a figura de Dom Quixote e a duplicação Comandante/ Perna de Pau.

A semelhança do Comandante com a personagem de Cervantes, tanto física quanto psicologicamente, embora com elementos diferenciais como as analisadas acima, permite a provocação do efeito cômico pelas mesmas razões que Propp declara a comicidade a respeito de Dom Quixote: “Pela nobreza de suas aspirações e pela elevação de suas considerações, Dom Quixote é a figura que sobressai positivamente. Porém é ridículo, devido à completa incapacidade de adaptar-se à vida”.²⁰⁴ O fato de o Comandante estar sempre pronto para a batalha, independente de as situações concorrerem ou não para esse acontecimento, embora seja uma qualidade positiva, sugere certa rigidez no seu comportamento, provocando, conseqüentemente, o riso. A qualidade positiva mais importante do Comandante é a fé inabalável em si mesmo e a imperturbabilidade nas desgraças que lhe acontecem, como no episódio em que ele

²⁰⁴ PROPP, 1992, p. 143.

sugere a Perna de Pau que se torne judeu a fim de convencer Mister Glupp a aceitá-lo nas terras da ACA e, conseqüentemente, ganhar a aposta feita com Ovo de Páscoa:

O Perna de Pau não quis. Mas sentiu remorsos e até de burro se chamou por não ter feito a circuncisão. Agora seria judeu, talvez parente de Mister Glupp, e a posse do banco uma realidade. Bem feito, estava no desvio.

- Não há de ser nada- confortou o Comandante. – Minha estrela é forte.

E era. Nem bem estavam planejando outra fórmula de saírem da miséria quando Ovo de Páscoa se apresentou.²⁰⁵

Embora não tenha dado certo o plano, o Comandante permanece confiante frente ao fracasso. Esse otimismo exagerado, ainda que positivo, conserva o efeito cômico justamente devido ao exagero que o caracteriza. Entretanto, esse otimismo não é compartilhado por Perna de Pau, com quem forma uma dupla cômica. Assim como Dom Quixote, em suas desventuras, é acompanhado do seu fiel escudeiro Sancho Pança, o Comandante conta com a companhia do amigo manco. O narrador comenta explicitamente que “Desde aquela noite, que passaram juntos, o Perna de Pau e o Comandante não mais se separaram”.²⁰⁶

Perna de Pau é um fugitivo que consegue escapar de Santa Maria da Boca do Monte com a ajuda de sua amante, devido à acusação de ser agiota e “cafetão”, e acaba fazendo da caverna de Namai seu esconderijo. A duplicação Comandante/ Perna é um dos procedimentos que permitem a comicidade das personagens. Basicamente a função fundamental de Perna de Pau é ouvir as histórias do Comandante, como no episódio em que este compara Rui Barbosa a Ovo de Páscoa:

Quando o Perna de Pau e o Comandante ouviram falar no Ovo de Páscoa, deram com a sua barraca defronte à sede da ACA, presenciaram de longe a sua luta e souberam da aposta com Mister Glupp, passaram a noite em claro na caverna de Namai matutando. Era uma vela atrás da outra, alumiando, a coceira na canela de um e o brilho do mosquetão de outro.

- Até me faz lembrar o meu querido Rui quando estive em Haia lutando pela força do direito contra o direito da força!- falou o Comandante, quebrando o silêncio da madrugada. E por alguns minutos se perdeu em devaneios e intimidades sobre a vida de Rui Barbosa, de quem o Perna de Pau somente agora ouvia alguns detalhes além do nome e da fama notórias.²⁰⁷

²⁰⁵ MÁRSICO, 1974, p. 91.

²⁰⁶ Op. Cit., p. 58.

²⁰⁷ Op. Cit., p. 59.

Percebemos a partir desse fragmento que, fisicamente, o traço característico de Perna de Pau é ter uma das pernas de madeira. Há dois fatores que corroboram a amplificação do cômico em Perna de Pau: o homem com aparência de objeto e o nome próprio. A presença da perna de madeira é fundamental para o estabelecimento da confusão homem – objeto, pois para o narrador “servia-lhe como uma espécie de perneira de identidade”.²⁰⁸ A identificação da personagem através da perna, além de originar a alcunha de Perna de Pau, leva o leitor a concentrar-se nessa parte específica de seu corpo, de modo a ignorar as demais dimensões do seu ser, provocando, de certa forma, o riso.

A comicidade adquire maior proporção na medida em que o absurdo cômico beira o grotesco como quando são narrados episódios em que a perna de madeira da personagem coça: “Sentiu muita comichão na canela aquela noite e nem pôde dormir. Gozado, nunca ouvira dizer que canela de pau-marfim desse coceira? Seria cupim?”²⁰⁹ Esse evento, fora das leis naturais, em vez de causar estranheza, provoca, ao contrário, junto a outros ativadores de comicidade, o riso. Essa coceira é sintomática, visto que ocorre principalmente nas situações em que Perna de Pau se vê em extrema tensão, como no momento em que, seguindo a orientação do Comandante, se apresenta frente a Mister Glupp como judeu, a fim de ser aceito como tal e desfrutar das possíveis vantagens dessa nossa identidade:

- Deve ser algum impostor. *Oh yes, an impostor!* Só vendo. A nossa ficha de identidade está no meio das pernas.
 - Onde?- retrucou o Perna de Pau, sentindo uma inesperada coceira na canela de pau-marfim.²¹⁰

Dada a fusão homem/ objeto pela qual a personagem é construída, transmite-se verdadeiramente a impressão grotesca de que não é a perna que complementa o homem, mas sim o inverso, que o homem é apenas extensão de sua perna. Assim, a perna estaria relacionada à rigidez de seu caráter, visto que se refere a suas características não-físicas, como tirar vantagem de todas as situações.

COMADRE PITANGA

²⁰⁸ MÁRSICO, 1974, p. 27.

²⁰⁹ Op. Cit., p. 29.

²¹⁰ Op. Cit., p. 64.

Comadre Pitanga vivia em Santa Maria da Boca do Monte, era ao mesmo tempo amante de Perna de Pau e de Seu Querido, dono da casa funerária. Essa personagem aparece duas vezes na trama. Primeiramente no momento em que o narrador faz um recuo na narrativa para contar as origens do Perna de Pau. Nesse episódio, o leitor fica sabendo que ela ajudou seu amante manco a fugir da polícia, pois, usando da condição de agente funerária, consegue um atestado de óbito falso para que ele possa fugir do hospital onde está internado sob tutela policial, fingindo-se de morto:

A Comadre Pitanga arranjou atestado de óbito como mesmo facultativo que diagnosticou a diabetes. Disse que o compadre já era e a *causa mortis* saiu de ouvido [...] De manhã cedinho Seu Querido entrou com o caixão. Um caixão de pinho bastante leve, sem portinholas de vidro e uns dois furos bem camuflados na cabeceira [...] O Perna de Pau saiu do hospital no caixão, passou pelos guardas em continência de luto e foi para a casa no fordeco alugado. Antes, Seu Querido já deixara por ali, embaixo da cama outro caixão com um morto indigente, sem eira nem beira, apanhado no necrotério.²¹¹

Num segundo momento, ela reaparece na narrativa com a função de ajudar o Coronel Maneio na sua vida sexual, já que este se encontrava impotente, supostamente devido à circuncisão feita para ser aceito entre os judeus, e logo pode casar com Lady Salma:

Mas devia [Comadre Pitanga] fazer aquilo mesmo? Dormir com outro? Fazer caridade para salvar uma alma bondosa de aperto tão sério? Se devia, era para já. Quem já estava acostumado a despachar finados (trocá-los até), com muito mais facilidade ressuscitaria vivos! Foram dias da mais caridosa devoção e múltiplos incentivos sem que o paciente melhorasse. E a data do casamento se aproximava.²¹²

A provocação cômica da personagem está relacionada a sua personalidade e seu modo de agir, através de dois ativadores de comicidade: o nome próprio e o homem-coisa. O nome “Pitanga” provoca o riso porque o significado remete ao seu significante, ou seja, o nome próprio faz lembrar a fruta pitanga. A semelhança entre a personagem e a fruta não ocorre apenas no nome, mas também nas suas características. Peculiaridades pertinentes à fruta, como doce, apetitosa e comestível, inconscientemente são associadas à personagem, pois esta tem um comportamento dócil. Além disso, Perna de Pau afirma textualmente que Comadre Pitanga é “apetitosa”, no sentido de que dá gosto ou prazer,

²¹¹ MÁRSICO, 1974, p. 28; 29.

²¹² Op. Cit., p. 149.

no episódio em que a recomenda copular com Coronel Maneio a fim de testar a sua potência após a circuncisão:

...Não é artista, vive perto, nem gosta de incógnitas. Fala uma língua só, mas não existe burro na face da terra que não entenda. É uma comadre minha, pessoa de confiança, boa, reforçada e apetitosa...²¹³

A aproximação das características de Comadre Pitanga com a fruta que seu nome faz lembrar aciona o ativador de comicidade do homem com aparência de objeto, fazendo com que haja a provocação cômica e conseqüente comicização da personagem. Além disso, a fruta lembra o pecado, visto que, no Gênesis, o ato de Eva de comer o fruto proibido, em desobediência à ordem de Deus, assinala a entrada do pecado no mundo, provocando os males da humanidade. Assim, vincula-se a figura da fruta à fraqueza do homem, que se sente impotente perante o prazer que ela proporciona.

MUJA

Muja é filho de migrantes alemães de ascendência judaica. É muito pobre, e noivo de Rachel, filha de Arão, com quem pratica o contrabando no Bairro do Bom Fim, em Porto Alegre. Como Muja faz muitas viagens comerciais, o noivado vai se prolongando e o amor que sente pela noiva vai desaparecendo completamente. Tanto é assim que, na viagem para Cágada, acabou se apaixonando por Lady Salma. Contudo, como não tinha coragem de desmanchar o noivado com Rachel, por medo de perder os benefícios que conseguira na condição de futuro genro de Arão, decide permanecer no Bairro do Bom Fim. Nesse ínterim, ao receber a informação equivocada de um médico de que estaria com leucemia, restando-lhe poucos meses de vida, viaja para São Paulo em busca de melhores recursos médicos. Lá descobre o engano médico e sabe que está com anemia. Como somente ele sabe a verdade de seu estado de saúde, entende que essa seria a oportunidade desejada de se livrar do antigo noivado e ir ao encontro da filha de Mister Glupp.

A personagem, isoladamente, não é cômica, mas dentro do contexto das situações conflituosas em que se envolve, acaba tornando-se risível. Podemos compará-lo com a personagem bíblica de Jacó. Como esse personagem que serve sete anos a Labão por amor de Raquel, “Muja estava noivo de Rachel há sete anos. Era um moderno Jacó. Realmente, há sete anos de mandalete servia a Arão, pai de Rachel. Só

²¹³ MÁRSICO, 1974, p. 146.

que esta não era serrana bela e nem possuía uma irmã chamada Lia”.²¹⁴ Notamos a desconstrução do relato bíblico. Aqui tudo é ao contrário.

Na história bíblica, Jacó esperou pacientemente durante sete anos para casar-se com Rachel:

Depois disse Labão a Jacó: Porque tu és meu irmão, hás de servir-me de graça? Declara-me qual será o teu salário. E Labão tinha duas filhas; o nome da mais velha era Lia, e o nome da menor Raquel. Lia tinha olhos tenros, mas Raquel era de formoso semblante e formosa à vista. E Jacó amava a Raquel, e disse: Sete anos te servirei por Raquel, tua filha menor. Então disse Labão: Melhor é que eu a dê a ti, do que eu a dê a outro homem; fica comigo. Assim serviu Jacó sete anos por Raquel; e estes lhe pareceram como poucos dias, pelo muito que a amava.²¹⁵

Entretanto, diferentemente da narrativa bíblica, para Muja os sete anos são intermináveis. Não suportava sequer sentir o cheiro do chocolate oferecido pela noiva, tamanho era o desgosto que passa a ter por ela, porque: “Serrana bela, para ele, agora, somente havia uma: Lady Salma”.²¹⁶ Seu traço distintivo é aparecer sempre numa posição de subordinação em relação ao sogro: primeiro Arão e depois Mister Glupp. Elogios, agrados e concordâncias em troca de favores conferem-lhe o estatuto de um tipo social: o “puxa - saco”.

Apesar do exagero das ações concernentes a esse tipo, Muja possui vida autêntica e verossímil. Propp comenta que a trama é mais uma condição, uma possibilidade de reforçar a comicidade de um caráter.²¹⁷ No caso de Muja, a trama serve como instrumento para delinear o seu caráter e possibilitar o reforço de sua comicidade. Muja é “puxa – saco” porque vê nessa condição a possibilidade de ascensão social:

Muja conheceu Rachel em função do contrabando de Arão. Ele andava errante pelo Bairro do Bom Fim, sem eira nem beira, era um judeu que passava fome.

(...)

Um dia encontrou Arão na beira do cais. Arão esperava uma partida de bugigangas quando o pessoal da alfândega bateu (...)

Ao notar aquele corre-corre todo e alguém gritando- ei, vizinho me ajuda!, [Muja] apenas se lembrou mais tarde que ajudou, correu e se meteu numa camioneta.²¹⁸

²¹⁴ MÁRSICO, 1974, p. 65.

²¹⁵ Gênesis 29:15-20.

²¹⁶ MÁRSICO, 1974, p. 65.

²¹⁷ PROPP, 1996, p. 137.

²¹⁸ MÁRSICO, 1974, p. 66.

Também a fusão trama/ caráter é percebida no episódio em que Muja procura defender Mister Glupp quando Ovo de Páscoa invade o escritório da ACA a fim de convencer o chefe da companhia a emancipar Cágada:

- Não vim como vizinho- foi logo dizendo.- Vim como patricio.
Shalom!
 Mister Glupp se ergueu, incrédulo, Muja a seu lado, solícito, disposto a dar toda cobertura ao futuro sogro. *My Lord*, outro convertido?²¹⁹

É importante perceber que, no episódio acima, o narrador destaca o fato de Muja defender Mister Glupp porque este era seu potencial futuro sogro, de modo que sua atitude estava condicionada por um interesse particular. Embora haja uma relação de subordinação da personagem com relação a Mister Glupp, não há formação de duplicação, justamente porque suas ações não são condicionadas pelas da outra personagem, mas, sim, pelo seu posicionamento em relação às diferentes situações.

ARÃO

Arão, pai de Rachel, primeira noiva de Muja, é um judeu que mora no Bairro Bom Fim. Embora apegado à religião, sua ocupação é contrabandear e, no comentário explícito do narrador, “era próspero, enganava bem o fisco”.²²⁰ Como acredita que Muja estava com leucemia em estágio terminal, concede a mão de sua filha para o rabino do bairro. Após saber que o ex-genro está bem de saúde, atende ao convite deste para migrar para as terras da ACA, onde encontra excelente oportunidade de geração de renda através da exploração florestal:

Não foi preciso nenhum esforço para convencer Arão de ficar enquanto houvesse madeiras ‘n’as terras da ACA’. [...] Arão fez as suas contas, os patricios conferiram, era comer tranca e não soltar pio, bendito maná que não precisava vir de cima, plantado, um crime jogá-lo fora, o tempo que tivesse paciência e lhes desse forças para o suporte da colheita!²²¹

Essa personagem aparece em cenas distribuídas em dois episódios específicos: no momento em que o narrador conta a história de Muja e quando realiza a exploração florestal. Sua funcionalidade na narrativa, e traço distintivo, está relacionada à materialização do pensamento do explorador branco de que a exploração florestal é

²¹⁹ MÁRSICO, 1974, p. 88.

²²⁰ Op. Cit., p. 67.

²²¹ Op. Cit., p. 122.

designada e autorizada por Deus, visto que comparavam as árvores ao maná, alimento enviado por Deus aos hebreus.

A obsessão da personagem pela exploração florestal provoca o riso. Um exemplo encontra-se no episódio no qual a personagem decide derrubar a árvore que servia de abrigo a Padre Nero, já que Cágada não oferecia alojamento para seus habitantes:

A primeira tora derrubada foi a cama de Padre Nero. E foi no dia seguinte bem cedo, Arão de machado cobrando a paga da hospedagem, os patrícios a volta, batendo palmas, cerimônia mais importante que a inauguração do templo logo mais. Quando a imensa árvore caiu, feriado, estrondo enorme na calmaria da manhã.²²²

Da mesma forma, esta obsessão é vista na cena da inauguração da réplica do Templo de Salomão, quando Arão exige que os demais israelitas beijem as toras do local. Esse procedimento da personagem ocorre não pela devoção à sinagoga considerada sagrada, mas sim pela lamentação de ver árvores, que poderiam ser cortadas para si, serem usadas para a construção do templo:

Por último, as lamentações. Arão fez um por um dos patrícios beijar as todas do templo e reservou para sim a porta. Foi aquela lamúria cochichada, pecadinhos ressequidos, lágrimas de crocodilo, algumas cuspidas e mãos na boca de afasta-germes porque havia os tansos que beijavam a mesma tora.²²³

Outro episódio que mostra a preocupação de Arão unicamente com a derrubada de árvores é o do casamento de Muja e Lady Salma, no qual comenta, após saber que o casal já havia casado, que o tempo que perdeu com a cerimônia poderia ser usado para a atividade de exploração vegetal:

-Afinal – intrometeu-se Arão- para que então todos este aparato? Se não vão casar, vamos embora trabalhar. Há muito pinheiro ainda para ser derrubado. Trouxa fui eu de perder tempo ontem com os amansa-burros do meu genro.²²⁴

Os exemplos mostram o cômico da personagem devido à impressão de rigidez de caráter provocada pela repetição de comentários explícitos do narrador e falas da própria personagem, expressando sua obsessão pela derrubada de árvores. Essa fixação

²²² MÁRSICO, 1974, p. 123.

²²³ Op. Cit., p. 125.

²²⁴ Op. Cit., p. 152.

é risível quando observada pelos provocadores de comicidade, mas patética quando percebido o contexto de aniquilamento que representa e o espírito destrutivo do homem.

RACHEL

Rachel é filha de Arão e ex-noiva de Muja. Conhece o ex-noivo a partir do trabalho do pai. Acaba sendo abandonada por Muja devido a seu excesso de carinho, que a torna enfadonha. Casa-se com um rabino do Bairro Bom Fim, por pensar que seu ex-noivo havia morrido, já que pensa que ele está em estágio terminal de leucemia.

Trata-se de uma personagem “embreyer”, pois funciona como elemento de conexão e só ganha sentido na relação com o discurso de outras personagens. Seu traço distintivo é ser, de acordo com o comentário explícito do narrador, uma “criaturinha magra e pegajosa, de voz fina e trejeitos de mamãe”.²²⁵ Ela aparece em dois episódios relacionados a Muja: quando o narrador relata a história de vida de Muja antes de vir para Cágada e no momento em que ele é obrigado a voltar para o Bairro do Bom Fim para convencer os judeus a migrarem para às terras da ACA. Como sua aparição está condicionada a ex-noivo, podemos fazer uma analogia entre ela e Lady Salma, a judia pela qual foi trocada. Fisicamente são diferentes, visto que Rachel é magra (chamada de Lagartixa por Muja) e Lady Salma é mais cheia de carnes. Entretanto, a personalidade de Rachel se aproxima à de Lady Salma, pois também é submissa a Arão. Não formam duplicidade, já que sua funcionalidade na narrativa vai além da relação pai/ filha.

Rachel evoca a personagem bíblica homônima, visto que o próprio narrador comenta explicitamente, a partir da mediação camoniana:

Muja estava noivo de Rachel há sete anos. Era um moderno Jacó. Realmente, há sete anos de mandaete servia a Arão, pai de Rachel. Só que esta não era serrana bela e nem possuía uma irmã chamada Lia. Serrana bela, para ele, agora, somente havia uma: Lady Salma.²²⁶

É perceptível a relação entre a personagem de *Cágada* e a personagem bíblica, entretanto como já analisamos, quando falávamos de Muja, a primeira cumpre papel diferente da segunda, visto que o contexto é outro. Rachel é rechaçada por Muja porque este enjoa sua maneira de ser e de agir. A ação repetida de oferecer-lhe uma xícara de chocolate torna as ações da personagem cômicas, visto que dá a impressão de rigidez de caráter:

²²⁵ MÁRSICO, 1974, p. 65.

²²⁶ Op. Cit., p. 65.

Quando [Muja] se deu conta, estava nos fundos duma casa tomando uma xícara de chocolate. Quem a servia, era uma jovem que ia e vinha, não saía da sua roda, uma jovem que tinha, não era para falar, o jeito e a forma duma lagartixa.²²⁷

Outro aspecto que torna Rachel uma personagem risível é o fato de ser alcunhada, pelo ex-noivo, de lagartixa, o que permite ao leitor pensar em seu aspecto físico e não na sua personalidade. Apesar das poucas aparições da narrativa, e da pouca possibilidade de atuação nas ações do romance, Rachel representa o estereótipo da judia submissa aos valores paternos.

SIR GLORIAN

Essa personagem é um inglês de ascendência judaica e o chefe-maior da Armarish Colonization Association. Conhecido como o chefe da ACA, vive em Londres e mostra o desconhecimento do europeu quanto à cultura brasileira. Afirma que o Brasil é habitado por antropófagos, ao dar recomendações a Mister Glupp, antes de vir para o Brasil; comenta explicitamente:

- *Brazil?* Onde fica isso? – perguntou Mister Glupp a Sir Glorian, o chefe da ACA.
 - Mais um crédito para a nossa querida companhia, patrício – respondeu Sir Glorian. – Descobrimos esse imenso território no mapa da América do Sul e lhe compramos um bom pedaço. Se quiser ir para lá, pode se considerar empregado. Apenas cuidado para não ser comido. É terra de índio...²²⁸

Este personagem pouco aparece na narrativa. Representa o olhar do europeu sobre os habitantes no Novo Mundo, considerados selvagens. Sua comicidade surge a partir de suas premissas falsas. Um exemplo é o episódio no qual recebe a notícia de que o município de Velópolis muda o nome para Cágada e não compreende os motivos da mudança, perguntando a Mister Glupp se ele “tinha concordado ou fora obrigado pelo *indians?*”²²⁹ Seu nome, Sir Glorian, remete ao substantivo “glória”, numa clara referência aos objetivos da ACA com relação às terras do Brasil, compreendidas como a gloriosa terra prometida.

²²⁷ MÁRSICO, 1974, p. 66.

²²⁸ Op. Cit., p. 32.

²²⁹ Op. Cit., p. 174.

2.3 O PAPEL DO NARRADOR

Até aqui analisamos detalhadamente cada uma das personagens de *Cágada*. Porém, as personagens são construídas principalmente pelo discurso de uma figura que tem existência própria dentro do romance: o narrador. Beth Brait comenta que “qualquer tentativa de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, essa instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente”.²³⁰ A postura do narrador funciona como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens; pode-se entender o narrador como um autor textual, uma entidade fictícia. A ele cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. Trata-se de uma invenção do autor real, que projeta sobre ele atitudes ideológicas, éticas e/ou culturais.²³¹

Conforme a situação narrativa adotada, o narrador pode ser classificado em autodiegético, homodiegético e heterodiegético.²³² O narrador autodiegético é aquele que relata as suas próprias experiências como protagonista dessa história. O seu registro é comumente em primeira pessoa, embora não seja uma condição obrigatória. Coloca-se num tempo ulterior em relação à história que relata. Ao contrário, o narrador homodiegético é aquele que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética, ou seja, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato. Ele participa da história, não como protagonista, mas como mera testemunha ou personagem secundária solidária com a central.

Por fim, o narrador heterodiegético é aquele que relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Geralmente narra em terceira pessoa e se veste de certa autoridade sobre a história que conta. Devido ao fato de muitas vezes se encontrar num nível extradiegético e, quase sempre, ser atingido pelo anonimato, o narrador é comumente confundido com o autor real. Consegue assumir uma condição de onipotência e onipresença sobre os fatos e personagens de modo que não comprometa a verossimilhança. Pode perfilhar do ponto de vista de uma personagem inserida na história e mesmo autolimitar o seu campo de conhecimento.

²³⁰ BRAIT, 1985, p. 52; 53.

²³¹ GENETTE, 1995, p. 245; 246; 247.

²³² Op. Cit., p. 245; 246; 247.

Várias vozes se entrecruzam em *Cágada*, e é precisamente através dessa alternância que se constrói a produtividade semântica do texto. O discurso das personagens aparece sempre inserido no discurso do narrador. Genette (1995) destaca três modos de representação do discurso das personagens, invocando como critério o grau de mimeses que preside à sua reprodução: discurso citado, discurso transposto e discurso narrativizado.²³³

O discurso citado, ou direto, consiste na reprodução fiel das palavras supostamente pronunciadas pela personagem e constitui, por isso mesmo, a forma mais mimética de representação. A personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação como quando as falas estão presentes sem mediação do narrador, como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração, sob a forma de monólogo ou de diálogo. O efeito do real é reforçado, pois a linguagem, quando textualizada, parece sofrer transformações menores do que as ações.²³⁴ Esse é o discurso que predomina em *Cágada* e um exemplo é a discussão que Padre Nero travou com o bispo, defendendo seu nome, no momento de sua apresentação como seminarista:

-Nero Cezar de Almeida – apresentou-se o seminarista.
 O bispo deu um salto da poltrona:
 - Nero? Não é possível! Vamos trocar de nome já...
 -Então deixo de ser padre.
 O bispo estacou:
 -Sabe quem foi Nero?
 -Mas então o que é que pretende com este nome herdado?
 -Regenerá-lo – respondeu o futuro padre.²³⁵

Por outro lado, tanto no discurso transposto quanto no narrativizado, as falas são sempre mediadas pelo narrador. O discurso transposto é aquele em que o narrador transmite o que a personagem disse sem, no entanto, lhe conceder uma voz autônoma. Podemos dividi-lo em indireto e indireto livre. O discurso indireto é aquele em o narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação: seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria lingüística de pessoa e das locuções adverbiais de tempo e lugar. O discurso indireto livre é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz “dual”, ou seja, a atitude do narrador

²³³ GENETTE, 1995. 245; 246; 247.

²³⁴ REUTER, 2002, p. 62.

²³⁵ MÁRSICO, 1974, p. 24.

face às personagens pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia.

Esse tipo de discurso é muito utilizado no romance em análise principalmente para dar a impressão de que narrador e personagem partilham do mesmo ponto de vista com relação aos eventos narrados. Podemos citar como exemplo o episódio na qual o narrador relatou a resposta de Mister Glupp aos israelitas com relação ao questionamento se haveria em Cágada uma sinagoga. Podemos notar como a linguagem peculiar do chefe da ACA, com suas expressões inglesas, invade o discurso do narrador: “ Mister Glupp se desculpou que não, que ainda não tivera tempo, mas que daria jeito, ‘oh, yes, in the future’ ”²³⁶

Por fim, o discurso narrativizado é aquele em que as palavras das personagens aparecem como um evento diegético, ou seja, “resumem um discurso mais ou menos longo sem restituir precisamente nem o conteúdo nem as formas”.²³⁷ Podemos dizer que, por alguns instantes, a personagem assume o papel de narrador e assume, ao menos aparentemente, a responsabilidade pelos eventos narrados. Esse recurso é usado em *Cágada* principalmente pelo Comandante. Ao procurar mostrar como estava o panorama político em que viviam para Perna de Pau e Ovo de Páscoa, relata quem é Jânio Quadros:

Ali em Cágada, apenas o Comandante sorria e explicava a renúncia de Jânio, noite alta, Gimbo’s Bar deserto, Babico cochilando [...] -Eu explico. Jânio sempre foi um vivaraço dos diabos e um demagogo de marca. Fingia que tomava banho de caneca somente aos domingos e exibia semanalmente uma barba rala muito bem descuidada e mal tosada. Aquelas caspas na rabeira da melena e no casaco de meia gandola, surrado e poido, eram do mais puro Talco Ross.²³⁸

Em *Cágada*, conhecemos as personagens através da voz de um narrador heterodiegético. O uso desse tipo de narrador possibilita um olhar exterior e um aparente distanciamento da história narrada, que autoriza o narrador a julgar os fatos. Trata-se de um narrador que não revela seu nome, mas deixa pistas acerca de sua identidade cultural, pois se identifica como brasileiro e gaúcho: “... Cágada não fazia parte de nenhuma republiqueta da América do Sul e, sim, deste nosso Brasil, aqui nos pagos do Rio Grande...”²³⁹

²³⁶ MÁRSICO, 1974, p. 21.

²³⁷ GENETTE, 1995, p. 245; 246; 247.

²³⁸ MÁRSICO, 1974, p. 176.

²³⁹ Op. Cit., p. 13

O pronome “nosso” adjunto à palavra “Brasil” revela a nacionalidade do narrador e do narratário, essa entidade fictícia, com existência puramente textual, à qual o narrador se dirige de forma expressa. “Nosso”, semanticamente, carrega o sentimento de pertencimento tanto do sujeito enunciado como de seu interlocutor. Da mesma forma, o advérbio de lugar “aqui” posiciona espacialmente o narrador no Rio Grande do Sul, mas, ao contrário do “nosso”, não inclui o narratário como gaúcho. O uso do termo “pagos” revela o conhecimento do vocabulário rio – grandense, intensifica a identidade sul rio-grandense do narrador e dá status de informalidade ao discurso.

Já de início, o narrador afirma textualmente o desejo de convencer o leitor de seu compromisso com a fidelidade da história que será narrada e do fato de que não pretende deixar dúvidas quanto à veracidade dos eventos: “Por via das dúvidas e fidelidade à história, convém declarar de início...”.²⁴⁰ O narrador pretende aparentemente relatar a história da criação de um pequeno município e das contradições que permearam esse processo. Inicia localizando espacialmente onde foi construído o município e, após, dedica-se quase que exclusivamente a narrar a história dos agentes responsáveis pela construção.

Trata-se de um narrador que, embora fazendo uso da norma culta padrão, aproxima-se muito da linguagem coloquial e regional, devido ao uso de regionalismos e expressões próprias da oralidade, como “deixa- disso”²⁴¹, “se agarrou com unhas e dentes”²⁴², “sem eira nem beira”²⁴³, “guris”²⁴⁴, entre outros. Esse recurso é utilizado porque pretende confirmar a sua identidade através da linguagem, ao mesmo tempo em que confere um tom de oralidade à sua narração. A invasão da linguagem coloquial na linguagem culta contribui significativamente para o efeito cômico, pois temos a impressão de que o narrador abdica da sua condição impassível e acaba sendo enredado pela trama e pela linguagem de seus personagens.

O uso do discurso indireto livre provoca certa confusão no leitor, pelo fato da voz do narrador e a voz do personagem se mesclarem, rompendo com as barreiras convencionais que as separam. No capítulo nove, observamos que a linguagem própria

²⁴⁰ MÁRSICO, 1974, p. 13.

²⁴¹ Op. Cit., p. 27. Expressão própria da oralidade. Significa “tentativa de convencer outrem de que serve de nada realizar determinado procedimento”.

²⁴² Op. Cit., p. 28. Expressão regional própria do sul do Brasil. Significa “depositar toda a sua confiança e alicerçar toda a sua esperança em algo”.

²⁴³ Op. Cit., p. 29. Expressão própria da oralidade. Significa “pessoa sem nada, sem passado e sem futuro”.

²⁴⁴ Op. Cit., p. 53. Expressão regional própria do sul do Brasil. Significa “meninos, jovens ou garotos”.

de Mister Glupp, ou seja, uma expressão inglesa, invade a linguagem do narrador, sem qualquer marcação lingüística: “Mister Glupp tapou os olhos, lembrando-se de Lady Hilda e de Lady Salma. My Lord! Maneio cheirou, bebeu e não deixou seus vereadores beberem. A câmara estava em sessão.”²⁴⁵

O fragmento destacado revela um recurso muito utilizado pelo narrador: a ironia. Jolles comenta que a ironia “troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes, simpatia, compreensão e espírito de participação”.²⁴⁶ A mirada irônica do narrador está presente na descrição de algumas personagens de *Cágada* de modo a permitir que percebamos não apenas como são vistas pelo narrador, mas também pelas demais personagens. Uma ocasião em que isso ocorre é no episódio em que Coronel Maneio é chamado por Mister Glupp para expulsar Ovo de Páscoa das terras da ACA, bebe whisky e não deixa que seus vereadores o bebam. O narrador justifica essa atitude alegando que os vereadores estavam em sessão, esquecendo que o prefeito, como mediador da disputa territorial entre Mister Glupp e Ovo de Páscoa, não deveria beber. Isso serve para a provocação do efeito cômico e para ironizar a figura do político, que se preocupa com detalhes formais em detrimento do mais importante: a sua função de representante público.

A ironia também está presente quando o narrador afirma que a história que será narrada se passou no Brasil e não em “nenhuma republiqueta da América do Sul”.²⁴⁷ Ironicamente está dizendo que justamente o Brasil, embora gigantesco em seu território e diverso em sua cultura, se comporta como uma republiqueta por permitir situações políticas e sociais que não condizem com a sua grandiosidade territorial e cultural. A pequenez sugerida na palavra “republiqueta” não se refere à uma pequena extensão territorial, mas sim à torpeza nas ações e posturas, indignas de orgulho e repletas de contradições, como as narradas.

Um exemplo dessas posturas e ações indignas das personagens está presente na narração do comportamento de Coronel Maneio ao saber da instalação da ACA e da chegada de Mister Glupp:

Quando Maneio soube da instalação da ACA e da chegada de Mister Glupp, deixou a prefeitura ao deus-dará para não ter que defendê-la. Mas quando soube da morte de Namai e sua tribo, resolveu tomar uma atitude: reuniu a câmara e propôs um voto de louvor ao progresso. Em

²⁴⁵ MÁRSICO, 1992, p. 45.

²⁴⁶ JOLLES apud PAREJA, 1995, p. 21.

²⁴⁷ MÁRSICO, 1974, p. 13.

seguida botou a câmara numa camioneta e lá se foi para render as homenagens ao novo condômino do município.²⁴⁸

Podemos observar que Maneio, ao invés de assumir as responsabilidades inerentes ao cargo, prefere abandonar a sede da prefeitura para não ter que defendê-la de uma eventual invasão dos índios que tiveram suas terras tomadas. A sentença “tomar uma atitude” revela a ironia do discurso do narrador quando sugere um ato grandioso, digno de um mandatário, entretanto, o que ocorre a seguir é um simples voto de louvor, demonstrando simplesmente a preocupação com a aparência e com o status, e não com a função propriamente dita: a defesa da prefeitura.

A comicidade provém basicamente do contraste das duas ações tomadas pelo prefeito: a falta de preocupação com a prefeitura em momento de incerteza, revelando torpeza, e a homenagem prestada à ACA, entendida como ato louvável, quando na verdade progresso é usado como sinônimo de substituição da cultura indígena, vista como primitiva, pela européia, vista como civilizada.

Também percebemos que as incongruências presentes no discurso do narrador provocam o efeito cômico e a reflexão acerca das contradições que cercam o ser humano:

Quando o bispo soube do êxodo judaico para as terras que mais cedo ou mais tarde seriam Cágada, achou que já estava na hora de mandar um soldado de Cristo para lá. O escolhido foi Padre Nero, o mais sujo, o mais pobre, o mais subversivo padre de toda a diocese - uma autêntica vergonha para a classe.²⁴⁹

A incongruência ocorre porque acreditamos que na afirmação há o desejo do bispo em cristianizar os israelitas que viriam àquela localidade, difundindo os ideais cristãos, entretanto o que se mostra a seguir é a intenção de se livrar desse sacerdote. Revela, portanto, um desejo mesquinho, na aparente bondade:

Um padre como aquele tinha que ir para longe. O bispo mandou que ele arrumasse a mochila e fosse para aquela terra onde os assassinos de Cristo iam pagar todos os pecados do Gólgota [...] De qualquer forma se [o padre] fizesse algum vexame pouca gente ficaria sabendo e a igreja não teria maior prejuízo.²⁵⁰

²⁴⁸ MÁRSICO, 1974, p. 18.

²⁴⁹ Op. Cit., p. 23.

²⁵⁰ Op. Cit., p. 26.

Da mesma forma, as comparações que o narrador faz de relatos e personagens bíblicos com os eventos e personagens de *Cágada*, a fim de explicar, justificar ou simplesmente realizar uma abordagem diferente dos eventos, provocam o riso justamente pelo deslocamento do sagrado a um nível inferior, profano. No momento em que Mister Glupp se depara com a barraca de Ovo de Páscoa e o cheiro de whisky, o narrador comenta que o inglês “sentiu o mesmo nojo de Moisés quando desceu da montanha e deparou com suas tribos na adoração do bezerro de ouro”.²⁵¹ O narrador, ao comparar Mister Glupp a Moisés, provoca efeito cômico porque percebemos a invasão do profano no sagrado, mostrando que o narrador julga o chefe da ACA como alguém que se sente superior aos demais.

2.4 ALTERIDADE, PERFORMATIVIDADE E COMICIDADE.

Após conhecermos o narrador e as personagens de *Cágada*, reconhecemos sua função na narrativa e entendermos como foram construídas comicamente, analisaremos como esses elementos se relacionam entre si, afirmando a identidade e marcando a diferença. Os estudos de Stuart Hall (2003), Kathryn Woodward (2000) e Tomaz Tadeu da Silva (2000) serão úteis na tentativa de percebermos como se dá o processo de consolidação identitária, ao passo que, através dos desencadeadores do riso, há o estabelecimento da comicidade, com finalidade satírica.

2.4.1 A RELAÇÃO EU/ “OUTRO” E AS OPOSIÇÕES BINÁRIAS

O processo de classificação é central na vida social, e essas classificações são sempre feitas a partir da perspectiva da identidade. Portanto, dividir e classificar representa também hierarquizar, pois aquele que detém o poder de classificar pode também atribuir diferentes valores àquele que separa e hierarquiza. Segundo Tomás Tadeu da Silva, as oposições binárias são a forma mais comum de classificar. Estas concepções estão presentes em *Cágada*, pois constantemente as personagens, através do uso dos pronomes “nós” e “eles” e de designantes nominais, afirmam a identidade.

²⁵¹ MÁRSICO, 1974, p. 34.

No episódio da fuga de Perna de Pau de Santa Maria da Boca do Monte, sabemos que ele se refugiou nas terras da ACA porque compreendia que para lá somente iam judeus.²⁵² Nesse caso, a identidade é marcada pela diferença e transparece na fala. O fugitivo foi perseguido por quase todo o Rio Grande do Sul, menos nas terras da ACA, pois se entendia que não haveria possibilidade de um não judeu ir para lá. Na expressão “Para lá só ia judeu!”,²⁵³ existe uma relação de inclusão e de exclusão, pois fica implícita a alusão aos não judeus. Subentende-se, nesse exemplo, que a questão identitária foi fundamental para que a personagem não fosse capturada, e que o principal ativador de comicidade é o ato de fazer os perseguidores de bobo, sendo induzidos ao engano pelo próprio pensamento preconceituoso.

A fala de Ovo de Páscoa, no momento em que realizou uma aposta com seu sobrinho Babico, pretendendo demonstrar que era capaz de afrontar um judeu e, mesmo assim sair vitorioso, é também modelar para mostrar a carga identitária presente nas palavras e a força das oposições binárias: “- Duvida como vou mostrar que judeu não manda lá”.²⁵⁴ Isso permite o entendimento de que esta sentença opera marcação identitária, pois a personagem compreende o judeu como “o outro”, ou seja, o que ele não é, ou não se considera ser. Outro exemplo dessa atitude classificatória está presente no momento em que se narram as primeiras informações que Sir Glorian fornece a Mister Glupp sobre o Brasil:

- Brazil? Onde é que fica isso? – perguntou Mister Glupp a Sir Glorian, o chefe da ACA.
- Mais um crédito para a nossa querida companhia, patrício - respondeu Sir Glorian. – Descobrimos esse imenso território no mapa da América do Sul e lhe compramos um bom pedaço. Se quiser ir para lá, pode se considerar empregado. Apenas cuidado para não ser comido. É terra de índio...²⁵⁵

Duas considerações podem ser feitas a partir deste fragmento. A primeira se refere à expressão de tratamento utilizada pelos dois personagens. O termo “patrício” carrega em si o sentimento de incluir apenas os que pertencem ao mesmo grupo, nesse caso, os judeus. A segunda consideração se refere ao termo “índio”, nesse fragmento, como o “outro”. Quando Sir Glorian verbaliza a sentença “É terra de índio”,²⁵⁶ expressa

²⁵² MÁRSICO, 1974, p. 29.

²⁵³ Op. Cit., p. 29.

²⁵⁴ Op. Cit., p. 35.

²⁵⁵ Op. Cit., p. 32.

²⁵⁶ Op. Cit., p. 29.

que o Brasil é o lugar do outro, do diferente, do estranho, do exótico, do anormal, do não judeu.

A compreensão da terra habitada por índios relaciona-se com a concepção do espaço do outro como um lugar onde a cultura é diferente, estranha, exótica, contrastando com a cultura considerada “civilizada”. Como quem fala é um europeu, notamos que, nesse exemplo, existe uma carga semântica de valorização do europeu e, conseqüente, desvalorização do índio. Sir Glorian, ao se referir ao Brasil como terra de índios comedores de gente, fala a partir de seu ponto-de-vista particular, carregado de estereótipos, a respeito dos povos da América, que havia na Europa, até meados do século XX.

No episódio em que Ovo de Páscoa, juntamente com Babico, ao receber a ordem de Mister Glupp para que saia das terras da ACA, responde ironicamente: “-Não se preocupe, Mister. Nós somos muito obedientes. Ainda mais quando tratamos com estrangeiros...”²⁵⁷, o pronome “nós” e o substantivo plural “estrangeiros” carregam em si traços identitários, entendidos na sua complexidade a partir do contexto do fragmento. O pronome inclui o falante e um grupo de pessoas não-estrangeiras, excluindo o interlocutor, enquanto que “estrangeiros” identifica claramente a conotação de “os outros”, de “forasteiros”. Nesse sentido, verificamos que a identidade tanto do judeu quanto do índio é construída, na narrativa, linguisticamente, através da diferença, e das oposições binárias, entre “nós” e “eles”.

2.4.2 PERFORMATIVIDADE

O conceito de performatividade foi desenvolvido por Judith Butler, deslocando a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é, para a idéia de tornar-se, para uma concepção da identidade como movimento e transformação. Silva, explicando Austin, entende que a linguagem não se limita a descrever uma ação, uma situação ou um estado de coisas, mas tem pelo menos mais uma categoria de proposições, chamada de “performatividade”, que não apenas descreve um estado de coisas, mas também faz com que alguma coisa aconteça, como, por exemplo, a sentença “Eu vos declaro marido e mulher” ou “Eu prometo”.

²⁵⁷ MÁRSICO, 1974, p. 40.

Conforme Silva, Butler estende o sentido de performatividade, entendendo que muitas sentenças descritivas acabam funcionando como performativas. É a partir desse sentido estendido que ela compreende a produção da identidade como uma questão de performatividade. O teórico explica como isso funciona:

Em geral, ao dizer algo sobre certas características identitárias de algum grupo cultural, [nós] achamos que estamos simplesmente descrevendo uma situação existente, um ‘fato’ do mundo social. O que esquecemos é que aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos lingüísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo.²⁵⁸

Nesse sentido, para Silva, a força produtiva dos enunciados performativos relacionados à identidade depende de sua incessante repetição, pois uma das características essenciais do signo é que ele possa ser. Jacques Derrida (1991) amplia essa concepção para a escrita e para a linguagem, chamando essa repetibilidade de “citacionalidade”. A distinção da linguagem é feita pela citacionalidade, isto é, quando uma sentença pode ser retirada de um determinado contexto e inserida em um outro contexto diferente.

O teórico compreende que o processo de produção da identidade é trabalhado por essa citacionalidade da linguagem combinada com seu caráter performativo. Quando anunciamos algo referente a uma identidade específica, embora pareça que seja a expressão de nossa livre e soberana opinião pessoal, estamos, na verdade, citando algo que faz parte de um contexto mais amplo, que tantas vezes foi repetido. Nesse sentido, a definição, produção e reforço da identidade cultural são o que originam as frases referentes à identidade.

No romance, a repetição de expressões que parecem descrições de tipos humanos, na verdade, é representação de elementos lingüísticos que avigoram identidades. A palavra “gringo”,²⁵⁹ comumente usada para se referir ao que é estrangeiro, forasteiro, ou, àquilo que está fora do lugar de origem, carrega, no contexto do romance, uma força performativa bem acentuada. Os vários usos dessa expressão, e suas flexões de gênero e número, normalmente entendidos pelos personagens como descrição de uma situação social, na verdade, acentuam um caráter fortemente discriminatório, no sentido de atribuir ao que é “gringo” uma carga semântica de

²⁵⁸ SILVA, 2000, p. 93.

²⁵⁹ MÁRSICO, 1974, p.15; 84; 87; 95; 96; 101; 127; 130; 135; 137; 141; 142; 151.

atributos negativos. A repetição da palavra, um dos mecanismos de comicidade, também confere caráter cômico.

A referência à Lady Salma como a “gringa” aponta para sua condição de estrangeira, forasteira, enfim, a que não pertence à identidade nacional. Um exemplo é o episódio em que Coronel Maneio esclarece a Ovo de Páscoa que permitiria a emancipação de Cágada, apenas com a condição de casar-se com Lady Salma:

- Talvez a velha tenha que dar o seu pode também. Mas o que me interessa é a filha.
- Lady Salma?
- Ela mesma. Só sai município se a gringa se casar comigo. Será uma forma de compensar a receita que vou perder.²⁶⁰

Lady Salma e Mister Glupp são aludidos não pelo uso do nome próprio como era de se esperar, mas pela expressão que denota sua identidade cultural não vinculada à da nação. Reforça-se assim uma condição identitária. A comicidade dessa circunstância se dá pela não individuação desses dois personagens. Quando as demais personagens se referem à Lady Salma e a Mister Glupp como “gringos” estão inserindo-os num contexto amplo de estrangeiros e, desse modo, ignorando suas peculiaridades individuais e dando-lhes características coletivas, o que os torna objeto de riso.

Essa performatividade também é sentida quando o papagaio Gimbo grita “‘gringo’, ‘gringo’, ‘gringo’”,²⁶¹ na noite anterior à morte de toda a tribo de Namai. O aviso do animal à tribo indígena para que tomasse cuidado com a aproximação estrangeira representa que o estrangeiro simbolizava para os nativos não apenas invasão, mas também aniquilação moral e física dos nativos. “Gringo” significaria invasor e, ao mesmo tempo, destruidor cultural, representante dos colonizadores europeus, responsáveis pela aniquilação/ extinção de tribos indígenas brasileiras. Gimbo, embora não se pareça fisicamente com o homem, age como se o fosse; representa o papel de porta-voz de sua tribo, desencadeando o riso no leitor.

Da mesma forma, a expressão “judeuzada”,²⁶² utilizada muitas vezes durante a narrativa, permite que percebamos o seu caráter performático citacional, que faz parte de um conceito coletivo de judeu, no qual se lhe atribuem, características pré-estabelecidas: “O Perna de Pau tinha dificuldade para caminhar e o Comandante ajudava, sempre com o mosquetão a tiracolo; era a sua muleta, a sua alavanca, o faz -

²⁶⁰ MÁRSICO, 1974, p. 84.

²⁶¹ Op. Cit., p. 15.

²⁶² Op. Cit., p. 58; 103; 128; 156; 163; 188.

tudo. A esperança de ambos era começar a ganhar algum dinheiro com a judeuzada que viria, que vinha”.²⁶³ A concepção de judeu está relacionada à idéia de ganho de dinheiro, geração de riquezas.

O mesmo ocorre com a expressão “bugrada”²⁶⁴ ou “bugres”²⁶⁵ que possuem um claro caráter performático quando são pronunciadas pelas personagens que compreendem o indígena como o “outro”, e comungam com o conceito coletivo, atribuindo-lhes especificidades pré - conceituosas. Para Fredrik Schulze (2008),²⁶⁶ os indígenas do Rio Grande do Sul “são representados nos textos como ‘bugres’ ou ‘índios ferozes’. A palavra “bugre” tem um sentido pejorativo e ‘não é o nome de uma tribo, mas sim a designação de um estado de ferocidade’”. Sua etimologia, de acordo com o dicionário Houaiss, vem do francês *bougre*, significando herético, e possui forte denotação ao indígena, por estar ligada à concepção de inculto, selvagem, não – cristão.

2.4.3 O PROCESSO DE ESTEREOTIPIA

Como em *Cágada* encontramos vários estereótipos, principalmente do judeu e do índio, analisaremos como são construídos na narrativa. Segundo Maria Aparecida Baccega (1998), focar a questão do estereótipo, por meio de sua conceituação, permite que se mostre a carga negativa de preconceitos e pré-juízos que ele em geral carrega, condicionando comportamentos de repúdio ao outro, muitas vezes passadas de geração a geração, até mesmo inconscientemente. Qualquer ser humano tem a faculdade de aprender a falar, mas a fala, sendo manifestação concreta da língua, somente é desenvolvida no processo social da educação, no cerne de uma cultura, formado como apoio do pensamento conceitual. Existe uma unidade de linguagem-pensamento: “Quando o homem aprende a falar, ele aprende também a pensar, ou seja, passa a relacionar-se com o mundo através predominantemente de palavras, as quais transportam conceitos e estereótipos”.²⁶⁷

Baccega explica que é estreita a relação entre conceito e estereótipo. O conceito é fruto da descrição da realidade, e está baseado nos juízos de valor e nas bases emocionais. Quando nos aproximamos da realidade, em vez de primeiramente vermos

²⁶³ MÁRSICO, 1974, p. 58.

²⁶⁴ Op. Cit., p. 95.

²⁶⁵ Op. Cit., p. 41; 43.

²⁶⁶ SCHULZE, 2008.

²⁶⁷ BACCEGA, 1998, p. 7.

para depois definirmos, definimos antes de vermos. Esse é o que se considera o estereótipo, ou seja, “os tipos aceitos, os padrões correntes, as versões padronizadas”, que intervêm em nossa percepção da realidade e conduzem para que a vejamos “de um modo pré-construído pela cultura e transmitido pela linguagem”.²⁶⁸ Eclea Bosi considera que ocorre um processo de facilitação e de inércia na procura da realidade, tendo em vista que “colhem-se aspectos do real, já recortados e confeccionados pela cultura”.²⁶⁹ Assim, o processo de estereotipia toma conta da nossa vida mental e é reforçado por simplificações excessivas de fatos e acontecimentos sociais. As condições que todos têm de ultrapassar a barreira do estereótipo são possibilitadas pela interação do homem com a realidade que é dinâmica. Neste caso as novas experiências dão condições para que as impressões iniciais sejam corrigidas, tornando-se mais inteligíveis.

Segundo Baccega, os relatos são os responsáveis por permitir que tomemos conhecimento dos fatos que ocorrem em nosso micro-universo e dos fatos que acontecem fora dele. Valores e estereótipos, da cultura de quem relata, impregnam toda a narração. Geralmente os relatos são resultados de vários sujeitos, aos quais cada um aportou com seus condicionamentos. A linguagem, transportadora de conceitos e estereótipos, forma predominantemente o nosso ponto de vista, pelo qual descrevemos o fato diretamente observado, ou participado. A estudiosa divide os fatos, conforme considera nossa cultura, em “normais” e “estranhos”. Quando em nosso mundo já estruturado, coloca-se algo desconhecido, “nós o vemos como um borrão, uma mancha, a qual preenchemos com nossos significados”.²⁷⁰ Tentamos distinguir os elementos que compõem o desconhecido, recortando e dando significado às partes, conforme nossa visão- de – mundo e, dessa forma, construindo uma visão distorcida do outro, que é apenas diferente.

Baccega distingue entre conceito e estereótipo. Tanto o estereótipo quanto o conceito são um reflexo/ refração peculiar da realidade; entretanto o que diferencia o estereótipo do conceito é o fato de comportar uma carga adicional do fator subjetivo, manifestado “sob a forma de elementos emocionais, valorativos e volitivos”.²⁷¹ Como uma das manifestações do signo lingüístico, transporta discriminações, muitas vezes de forma dissimulada. Indígenas, afro-descendentes e outras minorias étnicas foram e são

²⁶⁸ BACCEGA, 1998, p. 7; 8.

²⁶⁹ BOSI, 1977, p. 98.

²⁷⁰ BACCEGA, 1998, p. 10.

²⁷¹ Op. Cit., p. 10.

alvo de discriminação, submetidos a todo tipo de injustiça, sempre justificada por argumentos de ordem racial e étnica.

Em *Cágada*, encontramos a representação de referências estereotipadas aos judeus, como forma de afirmação da identidade e marcação da diferença. Os personagens judeus são descritos pelos personagens não-judeus como preconceituosos, materialistas, assassinos de Cristo, comunistas, fanáticos religiosos, entre outros. Observa-se a opinião de que os judeus são preconceituosos nos diálogos que os personagens não judeus mantêm entre si.

No episódio em que o Comandante e o Perna de Pau procuram alguém para se apresentar perante Mister Glupp como judeu, o primeiro afirma que tem ascendência judaica, mas que “mestiço, eles [os judeus] não aceitam. Ou se é judeu inteiro ou nada”²⁷² e, portanto, ele não poderia se apresentar. Da mesma forma, Maneio tem certeza de que não é páreo para disputar o amor de Lady Salma com Muja, tendo em vista que “judeu só casa com judeu”²⁷³ e repete a afirmação de Ovo de Páscoa de que geralmente “eles [judeus] casam entre parentes”.²⁷⁴ Após não conseguir se casar com Lady Salma, Maneio comenta que jurou “jamais botar os pés naquela terra de judeus miseráveis, avarentos e racistas”.²⁷⁵

A visão do judeu como materialista é percebida já no primeiro encontro com o Comandante, quando Perna de Pau questiona-o sobre o que o motivou a vir para as terras da ACA, um lugar habitado praticamente somente por judeus, e este responde que queria ser judeu para resolver os seus problemas financeiros. Indaga-o: se já “viu algum judeu pobre?”²⁷⁶ Da mesma forma, Perna de Pau entende que, para incentivar a vinda dos judeus para as terras da ACA, é necessário apelar para o sentimento deles, sendo a melhor alternativa o dinheiro. Ironicamente, nesse exemplo, há ligação do caráter emocional ao material, reduzindo o sentimento dos judeus apenas à geração de lucro. Igualmente, Comandante, objetivando convencer os demais de que deveria colocar Mister Glupp no grupo dos onze, criado para servir de resistência contra um possível golpe de Estado que viesse a ocorrer no Brasil, argumenta que “em matéria de capital,

²⁷² MÁRSICO, 1974, p. 61.

²⁷³ Op. Cit., p. 101.

²⁷⁴ Op. Cit., p. 163.

²⁷⁵ Op. Cit., p. 174.

²⁷⁶ Op. Cit., p. 57.

os nossos amigos judeus não podem ficar de fora”,²⁷⁷ já que controlam as finanças do mundo.

O estereótipo do judeu ainda se constrói no romance nas referências à concepção de um povo extremamente apegado aos seus rituais e tradições religiosas, beirando o fanatismo. O Comandante, ao explicar que gostaria de ser judeu, afirma que são “gente boa, gente da Bíblia” e que para se tornar um deles se deveria “reconhecer a Bíblia de longe, ...tramar um pouco de ídiche, comer bastante semente de girassol, alho, ou então jejuar uns dias...”²⁷⁸ Neste fragmento, há o conhecimento superficial dos rituais religiosos judaicos, dos quais o significado simbólico não é reconhecido. Padre Nero, em diálogo com Ovo de Páscoa, conjectura quem são os dois novos habitantes da caverna de Namai e comenta que não são judeus porque “judeu pode ser errante, mas tem rumo.”²⁷⁹ Também no episódio em que Muja retorna para o Bairro do Bom Fim, percebe que inventar que foi curado milagrosamente não seria uma história verossímil para judeus, pois judeu “não acreditava em milagre.”²⁸⁰ Já no episódio em que Ovo de Páscoa, Babico, Perna de Pau e Comandante pretendem impedir que os israelitas vindos do Bom Fim abandonem Cágada logo após a chegada, o comentário do primeiro é de que não acreditava na hipótese de eles pudessem se revoltar, pois crê que “judeu não briga”.²⁸¹

Talvez um dos preconceitos mais enraizados contra os judeus seja o da responsabilização pela morte de Cristo, o que leva à exclusão e a todo o tipo de violência. Conjeturando um modo de atrair os judeus para as terras da ACA, Ovo de Páscoa, ironizando, afirma que eles viriam “só se fizermos a crucificação de Cristo de novo e convidarmos eles para assistir...”²⁸²

Embora afirmando desejar pertencer ao judaísmo, o Comandante se refere aos judeus como “verdadeiros comunistas da história”, ligando-os a um sistema político, econômico e social que tende para a supressão da luta de classes, pela coletivização dos meios de produção. Da mesma forma, percebemos outra menção positiva ao judeu,

²⁷⁷ MÁRSICO, 1974, p. 181.

²⁷⁸ Op. Cit., p. 61; 62.

²⁷⁹ Op. Cit., p. 92.

²⁸⁰ Op. Cit., p. 111.

²⁸¹ Op. Cit., p. 119.

²⁸² Op. Cit., p. 103.

entendido como esperto, ou seja, “bicho sabido”,²⁸³ já que, segundo o Comandante, os judeus “brigam com a cabeça. É por isso que nunca perdem”.²⁸⁴

Assim como representa o estereótipo que o brasileiro tem do judeu estrangeiro, *Cágada* mostra como este cria imagens estereotipadas do brasileiro, reduzido, no imaginário europeu, a selvagem, inculto, antropófago. Heloisa Toller Gomes (2007), ao definir antropofagia e canibalismo, termos costumeiramente confundidos e utilizados como sinônimos, comenta que a primeira palavra (do grego *anthropophagia*), etimologicamente aponta para o ato de comer carne humana, implicando a ideia de ritual. Já a segunda refere-se à ingestão de animais por outros animais da mesma espécie, sendo parte da dieta alimentar de algumas tribos indígenas. A palavra “canibalismo”, difundida durante a descoberta da América, provavelmente originou-se de um engano. Cristóvão Colombo ouviu referência aos ‘caribes’, ou ‘caribas’, através dos *arawakes*, seus inimigos, que “diziam que os ‘caribes eram ferozes e comiam seus prisioneiros”. Colombo teria entendido “caniba”, numa referência aos súditos do grande Can, originando, desta confusão, tanto os termos canibal, quanto canibalismo. Assim, os diários de Colombo ajudam a deslocar o significado da palavra antropófago a esse novo termo: *canibal*.²⁸⁵

De acordo com Gomes (2005), horror e fascinação pelo canibalismo e pela assustadora figura do canibal antropofágico, desde sempre existiram no mundo ocidental, estimulando fantasias de artistas e filósofos. Figuras terríveis de devoradores povoavam constantemente o imaginário europeu, pagão e cristão, alimentado pelos mitos imemoriais, pela literatura, por lendas, pelo folclore e pelos contos de fadas. O imaginário civilizado procurou apartar de si essas figuras e, para tanto, as deslocaram para regiões afastadas do mundo pelas descobertas marítimas da Idade Moderna e pela exploração dessas partes remotas, num processo chamado por Hulme (1988) de “canibalização do arquivo colonial”. O caldeirão do antropófago “incorporou-se com facilidade ao arsenal de noções racistas com o que o Ocidente eurocêntrico preconcebia e supunha ser o ‘Outro’, conferindo-lhe invariavelmente o que podemos chamar de alteridade negativa”.²⁸⁶ Assim, a Europa depositou na antropofagia toda a carga negativa da qual queria se livrar, a fim de consolidar preceitos religiosos, comportamentos sociais e moralidades.

²⁸³ MÁRSICO, 1974, p. 120.

²⁸⁴ Op. Cit., p. 120.

²⁸⁵ GOMES in: BERND, 2005, p. 44.

²⁸⁶ Op. Cit., p. 45.

Na América Latina, a figura do antropófago foi projetada pelo significado que possuía na cultura ocidental, ou seja, um sinal de exclusão a partir do qual aqueles que comem carne humana são expulsos da civilização e condenados a viver nos confins da barbárie. O antropófago é sempre o outro: “Um outro cultural que, pela ameaça que encerra tudo aquilo que nos é estranho, é estigmatizado por esse atributo e paralisado em um estágio arcaico do desenvolvimento”.²⁸⁷

Nos primeiros anos da América, a imaginação foi um princípio de classificação, de agrupamento, de reconhecimento e de legitimação da diferença. O caráter de barbárie atribuído aos nativos do Novo Mundo, embora atenuado pelas referências à concepção ritualística, foi utilizado como justificativa para a violenta repressão da conquista e o exercício do domínio do colonizador.

Em *Cágada*, encontramos a representação desse imaginário coletivo europeu através de Mister Glupp, que receia encontrar índios canibais no Brasil, e de Sir Glorian que o recomenda que tivesse “cuidado para não ser comido” porque era “terra de índios”.²⁸⁸ Ao chegar às terras da ACA, Mister Glupp inicialmente “botou a pele no seguro e trancou a mulher e a filha em casa com medo dos índios comedores de gente”,²⁸⁹ contudo surpreendeu-se depois, ao perceber que os nativos eram diferentes do que pensara, visto que “eram tão mansos que haviam morrido de frio”.²⁹⁰ Entretanto, o temor ainda prossegue durante a narrativa. Nos momentos de tensão, o primeiro pensamento que se apresenta a Mister Glupp é a visão do índio selvagem e antropófago.

O caráter cômico ocorre pelo exagerado medo, baseado nas premissas falsas. Antes de Muja contar seu acidente na curva da caverna, Mister Glupp preconcebe a imagem de um ataque indígena: “-*My Lord* o que foi que aconteceu? Veio a pé ou foi atacado pelos bugres?”²⁹¹ Causa riso a reação de pavor e desespero do inglês, durante o aniversário da instalação da sede da ACA no Brasil, no qual, visualizando centenas de índios, grita “para que a mulher e a filha se trancafiassem em casa”.²⁹²

Da mesma forma, na ocasião em que Sir Glorian recebe a notícia de que o município de Velópolis passaria a se denominar Cágada, questiona-se sobre os motivos que teriam levado Mister Glupp a concordar com a alteração, hipoteticamente atribuindo a concordância a uma possível pressão dos índios:

²⁸⁷ GOMES in: BERND, 2007, p. 21.

²⁸⁸ MÁRSICO, 1974, p. 32.

²⁸⁹ Op. Cit., p. 33.

²⁹⁰ Op. Cit., p. 33.

²⁹¹ Op. Cit., p. 74.

²⁹² Op. Cit., p. 90.

O segundo que não deu gargalhada nem pataço na mesa, mas quase entortou a queixada, foi Sir Glorian, quando recebeu a mais recente carta de Mister Glupp. Já estava quase pronunciando Velópolis com sotaque persa e, agora, repetir a dose em Cágada, bancando uma espécie de bilboquê japonês, era verdadeira Olimpíada dos caninos. Consultou um dicionário, virou, mexeu, foi na embaixada brasileira pedir conselho, sentiu de pé o drama do acento, e respondeu a Mister Glupp que não entendera bem a razão da mudança. Ele tinha concordado ou fora obrigado pelos *índios*?²⁹³

Como Ovo de Páscoa era sabedor do medo que Mister Glupp tinha dos índios, usa esse temor como recurso persuasivo para pressionar o chefe da ACA a concordar com a criação do município de Velópolis:

Ovo de Páscoa se convenceu que não adiantava mandar o Mister tomar nas arruelas. Ele não ia. Era preciso levá-lo à unha, no ferro, botar-lhe o pepino sem piedade, até gritar, pedir clemência, judeu desgraçado! Já ganhara uma parada, ganharia outra, ganharia todas, quantas houvesse. Como? Era problema seu. Idéias não lhe faltavam.²⁹⁴

Assim, Ovo de Páscoa usou o medo que Mister Glupp tem dos índios para simular um ataque indígena:

Mas que dia lindo nada. Mister Glupp foi com os pensamentos e voltou com a língua de fora, correndo, sozinho, ninguém para ajudá-lo, desandada geral, e voltou gritando para que a mulher e a filha se trancafiassem em casa.
-*Indians!* – exclamou, jogando-se no sofá, esbaforido, pedindo água, *oh, no, God*, água não adiantava, queria era o remédio milagroso do Padre Nero, *oh*²⁹⁵

Em *Cágada*, encontramos a figura do indígena, sob os aspectos do “bom” e do “mau” selvagem. Essas duas figuras sempre permearam o pensamento ocidental, sendo relacionados à visão do outro sobre o desconhecido, considerado na hierarquia das raças como infinitamente inferior. De acordo com Gomes, os brasileiros foram descritos pelo capuchinho francês Claude d’Abbeville como selvagens folgazões, pouco preocupados com o dia de amanhã: “Entretanto esse mesmos selvagens estariam repentinamente prontos a devorar um homem, reduzindo-o a nada, alertava d’Abbeville”.²⁹⁶

²⁹³ MÁRSICO, 1974, p. 174

²⁹⁴ Op. Cit., p. 88.

²⁹⁵ Op. Cit., p. 90

²⁹⁶ GOMES in: BERND, 2007, p.52.

A figura do “bom selvagem” percorreu um longo percurso antes mesmo das descobertas européias, associando-se ao um mito mais amplo: “o da Idade de Ouro, quando a humanidade teria sido, supostamente, mais pura e mais feliz”.²⁹⁷ Nesse sentido, o folclore europeu misturado com as narrativas do Novo Mundo permitiu o nascimento de uma nova mitologia. Entendia-se que o triunfo do selvagem sugeriria os bons efeitos da cristianização dos povos do Novo Mundo, “antes selvagens, mas hoje evangelizados”.²⁹⁸ Ainda que Montaigne defendesse a invenção de uma nova ciência que pudesse dar conta do novo homem encontrado na recém descoberta América, os europeus e americanos europeizados prosseguiram projetando, sobre o “primitivo”, extraordinárias fantasias, de acordo com as tendências ideológicas vigentes.

Assim, “a vida social corrigiria um ser humano imperfeito, levando-o ao conhecimento, à virtude, eventualmente à felicidade”.²⁹⁹ Jean-Jacques Rousseau popularizou o termo “bom selvagem”, bem como enfatizou a bondade natural dos seres humanos e as influências corruptoras da vida institucionalizada: “O homem é bom e a sociedade o corrompe, ele nasceu livre e em toda a parte está acorrentado”.³⁰⁰ Assim, o não questionamento das verdades que orientam a sua vida, a integração e identificação da vida com a natureza seriam atributos do “bom selvagem”, o qual a civilização corrompe, perturbando a paz edênica, aparentemente invariável.

No romance em análise, observamos a representação dessa concepção de que a evangelização exerce papel de resgate do selvagem pagão, civilizando-o e redimindo-o. Mister Glupp, feliz com a idéia de construção do novo templo de Salomão, escreve a Sir Glorian comentando as intenções dos nativos, índios e não índios. Na carta, descreve uma possível redenção dos que são considerados selvagens. Por meio da classificação entre civilizados e não - civilizados, seguidores bíblicos e pagãos, europeus e nativos é estabelecida relação de poder e superioridade, conferindo ao europeu toda a carga positiva de valorização:

... aqui no Brazil, nas terras da ACA, os bugres, indians! (a maioria católicos, porque batizados à força), antes desconfiados, inacessíveis, medrosos, agora não só manifestavam desejo de se converterem ao judaísmo, de não comerem mais carne de porco e de perderem as suas bobagens e manias a respeito daquilo (Sir Glorian sabia muito bem ao que ele estava se referindo, coisa tão simples e higiênica de se fazer num clique do bisturi), como iam mais além: queriam construir eles

²⁹⁷ GOMES in: BERND, 2007, p. 52.

²⁹⁸ GOMES in: BERND, 2007, p. 52.

²⁹⁹ Op. Cit., p. 53.

³⁰⁰ Op. Cit., p. 53.

mesmos uma sinagoga, quer dizer, um templo, uma réplica nativa do templo de Salomão, naquela mesma planície onde, meses atrás, muitos deles morreram de frio!³⁰¹

Acreditamos que no romance a figura do “bom selvagem” é retratada de duas maneiras distintas. Num primeiro momento, temos o índio não corrompido pela civilização, representado por Namai, cujo nome significa “montanha alta”, que prefere a morte a relegar suas origens. Num segundo momento, temos o índio já corrompido pela civilização e seus vícios, representado pela figura do índio que vive no Toldo Estadual.

O narrador opta por começar seu relato nomeando o local geográfico, objeto de todo o desenrolar da narrativa, que “no começo mesmo”³⁰² era conhecido como “as terras do Bugre sem fala.”³⁰³ Após a tomada dessas terras pela Companhia de colonização, o lugar passou a ser chamado de “as terras da ACA”.³⁰⁴ Isso representa, além de uma demarcação histórica, uma demarcação social e ideológica. O espaço edênico até então habitado pelo homem inculto, que vivia em plena harmonia com a natureza, é corrompido pela chegada da “civilização”. O narrador traz uma descrição privilegiada e sucinta desse processo, começando pelo contato com a natureza e com as atividades da tribo:

Vivia da primitiva cultura da mandioca e da cana – de – açúcar. Trabalhava para o gasto e o sustento quando não havia muito sol e adorava uma boa sombra e água fresca. Não tinha nem casebre para dormir, mas não dormia ao relento. Dormia na caverna da montanha, uma imensa caverna donde se avistava todo o planalto e donde se podia receber como visita, de manhã cedinho, uma réstia de sol ou um borrifo de chuva.³⁰⁵

A figura indígena é representada como “bom selvagem”, conformando-se com o modelo rosseauniano. A tranquilidade e a felicidade são interrompidas pela chegada do branco: “A tribo do Bugre Sem Fala ali viveu tranqüila e feliz por longos anos até que chegou a Companhia inglesa, a proprietária da terra, para colonizá-la”.³⁰⁶ A mansidão dos indígenas é percebida através da não resistência à invasão da ACA; optam por cometer suicídio coletivo, expondo-se ao rigoroso inverno gaúcho. O protesto é silencioso, assim como seu chefe o é. Atitude semelhante à dos saguntinos quando

³⁰¹ MÁRSICO, 1974, p. 106.

³⁰² Op. Cit., p. 13.

³⁰³ Op. Cit., p. 13.

³⁰⁴ Op. Cit., p. 16.

³⁰⁵ Op. Cit., p. 14.

³⁰⁶ Op. Cit., p. 14.

optaram por queimar a si e ao povoado, para evitar a escravidão.³⁰⁷ Quando Mister Glupp chega à frente da montanha da caverna percebe que “estava tudo branco e não se distinguia ninguém. Eram figuras humanas sob uma grossa camada de orvalho que a noite transformara em geadas”.³⁰⁸ O indígena retratado por Mársico, de acordo com o modelo “bom selvagem” permanece em contato com a natureza, misturando-se a ela desde o nascimento até à morte.

Por outro lado, o romance apresenta a figura do “bom selvagem” corrompido pela sociedade e pelos seus vícios. Dóceis, os índios são usados para as trapaças dos brancos. Quando Ovo de Páscoa, Comandante, Perna de Pau e Babico simulam uma falsa invasão indígena para pressionar Mister Glupp a concordar com a criação do município, os índios atuam apenas como figurantes, recebendo como pagamento “aguardente”:

... ao fundo bugres e mais bugres deitados no chão, inertes, arco e flechas, balaios, gaiolas e aguardente, bugres como hindus, asseclas do Matma Gândi, dispostos a matar no cansaço da inércia, séculos, a presença da companhia inglesa, a dominação da ACA.³⁰⁹

O contato do “primitivo” com o “civilizado” é representado no momento em que Mister Glupp serve o churrasco para todos, brancos e índios: “o cheiro de fritura se misturou com a virgindade humosa da terra, das árvores do mato”³¹⁰ Essa é uma metáfora desse contato, pois o cheiro da natureza se mescla com o cheiro de fritura, que representa o mundo cultural civilizado. Igualmente, a intervenção da Europa no mundo indígena é mostrada pelo comentário do narrador sobre a procedência dos nativos que vieram para fazer parte da encenação do ataque às terras da ACA:

Quanto aos bugres, assim como os trouxera do Toldo Estadual de Rodeio, emprestados, os levaria de ré, tão mortos como vieram, só menos enxutos. Bugres desse tipo havia muitos nos toldos que o governo construira com a desculpa de protegê-los da natureza. Eram pássaros criados em viveiro. Bugres como Namai e sua tribo morriam de geadas, mas não queriam perder as asas num toldo. Ovo de Páscoa, lá no seu pouco entender, não se conformava que os nossos sabiás

³⁰⁷ A cidade é famosa porque, quando do ano 219 a.C., durante a Segunda Guerra Púnica, foi sitiada por Aníbal. Os saguntinos lutaram energeticamente e esperaram em vão pelos reforços romanos, que nunca chegaram. Depois de oito meses de resistência, extenuados e diante da iminente invasão cartagineses, os saguntinos preferiram suicidar-se e destruir seu povoado, para evitar a escravidão. Cinco anos depois, os romanos retomaram a cidade, que foi repovoada pelos escassos sobreviventes.

³⁰⁸ MÁRSICO, 1974, p.16.

³⁰⁹ Op. Cit., p. 98.

³¹⁰ Op. Cit., p. 99.

fossem enxotados por canários belgas, sempre com o pretexto de que as aves daqui não gorjeavam como as de lá.³¹¹

O narrador, além de mostrar a figura do selvagem corrompido pela civilização, problematiza-o, parafraseando um trecho da “Canção do Exílio”. No intertexto com o poema de Gonçalves Dias, a metáfora sabiá, nativo brasileiro, com canário belga e o europeu, permitem, através do humor e da ironia, uma releitura do indianismo romântico num tom absolutamente irônico, pondo em xeque a própria defesa da identidade cultural nacional, pois procura denunciar a invasão do branco na cultura indígena.

2.4.4 CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS IMAGINÁRIAS

Em *Cágada*, Mister Glupp, embora resistente às mudanças provocadas pelo deslocamento, paulatinamente vai se acostumando à nova realidade e, no contato com o “outro”, vai incorporando, ainda que inconscientemente, novas formas culturais. Vemos isso no episódio em que Padre Nero, fazendo uso da cachaça como remédio, ajuda Muja a se recuperar de um acidente automobilístico. Mister Glupp, curioso por conhecer o “remédio milagroso” que curara o futuro genro, “pegou o galheteiro, cheirou e bebeu um gole.”³¹² O chefe da ACA descreve o remédio milagroso à sua esposa: “-*Hum*, parece aguarrás com mel, *darling!* – exclamou ele num bafo curtido de resistência, enquanto aquela tocha descia pelo seu estômago”.³¹³

A partir daí, o narrador apresenta as cenas da reação de embriaguês que a bebida causa, tanto em Mister Glupp, quanto em sua esposa, que, convencida por ele, acaba experimentando-a. As cenas, nada comuns aos judeus, revelam aquilo que a nova condição social cria nos sujeitos deslocados que, obrigados a conviverem com o “outro”, culturalmente diferente, acabam, de maneira inevitável, assimilando essa outra cultura.

Sabemos que a bebida oferecida por Padre Nero é cachaça porque este revela que é feita de cana-de-açúcar, matéria – prima da bebida considerada símbolo da cultura nacional. Daniella Ramos da Silva, em *A Mitologia na representação cultural e no consumo*: Efeito e recepção do signo da cachaça esclarece que o processo histórico

³¹¹ MÁRSICO, 1974, p. 100.

³¹² Op. Cit., p. 78.

³¹³ Op. Cit., p. 78.

da cachaça confirma uma luta ideológica e política de sua representação cultural, pois a bebida, desde suas origens, foi rejeitada pela elite brasileira, e a partir de então, passou a representar um produto ruim e para pessoas pobres.³¹⁴

Muitas empresas produtoras de cachaça investiram em campanhas midiáticas, na tentativa de alterar essa representação, como, por exemplo, a campanha publicitária realizada pela Sabatiba, uma empresa nova no setor industrial, que apostou no *slogan* “puro espírito do Brasil”. O nascimento da empresa se deu pela convicção de que uma cachaça de pureza excepcional pode ser apreciada no mundo todo e ainda é capaz de oferecer aos seus consumidores o “puro espírito brasileiro”,³¹⁵ fica, pois, evidente a associação da bebida a uma questão de identidade cultural nacional. De acordo com a pesquisadora, a partir do final da década de 60, empresas exportadoras procuram, ao divulgar a bebida, veicular imagem positiva da cachaça, de tal forma que, fora do Brasil, o significado desta ficasse atrelado à alegria do brasileiro, ao samba, ao carnaval, ao futebol, entre outros aspectos de nossa cultura. Neste sentido, “os exportadores dizem que vender a cachaça é como ‘vender’ o Brasil”.³¹⁶

O fato de Mister Glupp tomar a bebida representa um processo de aculturação. Padre Nero demonstra ter consciência do simbolismo da bebida, referindo-se a esta como “fórmula da casa”, ou seja, originária do país. O narrador descreve as reações que tanto o inglês quanto sua esposa sentem ao se entorpecer com a bebida brasileira: Mister Glupp “eufórico como nunca”, chega a “cantar o Hava – Naguila com Muja, em coro...”,³¹⁷ e Lady Hilda transformada, “era outra, dócil, animada, trocando brindes de bem-me-quer com Mister Glupp, *dear* para cá e *darling* para lá, *oh, yes, delicious*”.³¹⁸ Embora embriagados com a bebida brasileira, as expressões idiomáticas inglesas não abandonam a oratória do casal, tendo em vista que essa nova condição identitária é provisória e não significa o abandono das tradições e raízes de origem.

São basicamente três os mecanismos propiciadores do riso que tornam esse episódio cômico: a embriaguez, a dessacralização e comicidade da diferença. A embriaguez de Mister Glupp e Lady Hilda é cômica porque não é total, visto que estão apenas “altos” e não chegam ao vício; suas atitudes são incomuns, ou seja, fora da normalidade. A comicidade é ampliada porque esse desvio da norma de dá com

³¹⁴ SILVA. 2009, p. 51.

³¹⁵ Op. Cit., p. 51.

³¹⁶ Op. Cit., p. 52.

³¹⁷ MÁRSICO, 1974, p. 78.

³¹⁸ Op. Cit., p. 78.

personagens que, ironicamente, são, devido à cultura e à opção de vida, contra a bebida de álcool.

Durante a embriaguez, ocorrem dois processos que reforçam o efeito cômico. O primeiro é a dessacralização, procedimento no qual um objeto sagrado, símbolo ou ritual é tirado do seu *locus* e inserido em outro contexto. O título da música folclórica hebraica Hava nagila (הליגג הבה) significa “Alegremo-nos”. É uma cantiga de celebração, especialmente popular entre judeus e ciganos, muito executada por bandas em festivais judaicos. Na cena da embriaguez do casal judeu, vemos o Hava nagila ser executado fora do seu contexto originário, o que provoca o riso e mostra o processo de *tradução* cultural, pois uma cultura mistura-se à outra.

Ao analisar os movimentos demográficos que permitem o contato entre diferentes identidades, Silva (2000)³¹⁹ afirma que esses deslocamentos podem ser literais, quanto se referem à diáspora forçada de um povo, ou metafórico, quando associado ao deslocamento por territórios simbólicos. Mister Glupp, ao consumir a bebida, move-se por um espaço identitário que não o seu, pois não respeita os sinais que demarcam artificialmente os limites das diferentes identidades.

Outro exemplo disso ocorre com Padre Nero, quando dorme no novo templo de Salomão, espaço sagrado para os judeus, na véspera de sua inauguração, profanando-o. Assim o sacerdote católico não apenas rompe com fronteiras identitárias, mas também as desestabiliza. Se, por um lado, os judeus compreendem que Padre Nero invade o seu espaço sagrado, por outro, o sacerdote católico não compartilha desse entendimento e explica não se tratar de invasão.

A comicidade dessa cena está relacionada a dois desencadeadores do riso: a quebra de expectativa e a ironia. Quando Padre Nero aparece inesperadamente saindo do novo Templo de Salomão, ocorre a quebra de uma expectativa tanto para o leitor quanto para as personagens, suscitando o riso, que logo se amplifica devido à ironia presente na fala do sacerdote católico, que justifica o fato de poder dormir no templo porque não comia sementes de girassol. A fala é irônica porque rompe com o conceito coletivo de que apenas judeus, sem comer sementes de girassol, devem permanecer na sinagoga. Ao dizer que não comia sementes de girassol, está se harmonizando com uma das condições, pois para os judeus é vedado comer sementes de girassol em sinagogas,

³¹⁹ SILVA, 2000.

mas ignorando a outra, tão ou mais importante: é um não judeu, com o agravante de ser padre.

Da mesma forma, quando Padre Nero entra na sede da ACA para cuidar de Muja após o acidente, sente-se provisoriamente como o “outro” em terra estrangeira:

... Entrou como se fosse numa miniatura grotesca do Templo de Salomão, as madeiras de pinho envernizadas, recendendo a cedro do Líbano, cheiro de mundo importado, mistério de longe, e os móveis, os tapetes, os quadros a confessarem o ritual sagrado e privado duma estirpe que só o imprevisto e a casualidade poderiam desnudar. Mas entrou com o chapéu de palha na cabeça como se fosse um mulçumano desaforado, violador de relíquias...³²⁰

A residência, espaço privado, revela muito sobre a cultura do seu residente e desperta, no outro, sensação de estranhamento, fazendo-o se sentir um forasteiro. A subversão de normas, da parte de Padre Nero, é materializada na subversão de espaços. O contraste da simplicidade do padre perante a suntuosidade da casa de Mister Glupp provoca o efeito cômico. O que é risível não são a suntuosidade nem a simplicidade em si, mas, sim, o encontro e a invasão de uma na outra.

³²⁰ MÁRSICO, 1974, p. 75; 76.

3 RISO E MITO: O FAROESTE GAÚCHO

Após conhecermos as personagens de *Cágada* e a função que exercem na narrativa, buscaremos perceber como as ações dessas personagens se relacionam com o espaço. Nesse contexto, estudam-se as vinculações da obra com o mito do faroeste. Inicialmente investigaremos o que é mito, num contexto mais amplo, e seus principais métodos interpretativos. Buscaremos, após, definir em linhas gerais a estética do western que, através da mídia de massa, especialmente o cinema, constituiu o chamado mito do faroeste. Finalmente, mostraremos a presença dessa estética em *Cágada*, especialmente no tocante ao espaço, e o modo como foi revitalizada e reinventada de modo a provocar o efeito cômico.

3.1 O MITO: REFERENCIAL TEÓRICO

Na busca de uma compreensão mais geral a respeito de mito, concordamos com a afirmação de Everardo Rocha (2006), de que o mito é um fenômeno de difícil definição, já que, por trás dessa palavra há uma constelação de idéias, tornando seu sentido difuso e múltiplo. Pode significar várias coisas, representar vários conceitos e ser usado em diversos contextos. Não é nosso intuito, aqui, traçar uma definição abrangente de mito, pois foge aos propósitos desta pesquisa. Entretanto, algumas características devem ser dadas para que possamos, se não sair de seu labirinto, ao menos iluminarmos, em determinados momentos, nossa caminhada. Segundo Rocha

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de ‘estar no mundo’ ou as relações sociais.³²¹

Essa concepção refere-se basicamente à compreensão da antropologia de que existe uma relação entre mito e contexto social, pois deixa entrever o pensamento de

³²¹ ROCHA, 2006, p. 7.

uma sociedade, sua percepção da existência e das relações que os homens devem cultivar entre si e com o mundo que os cerca. Já a psicanálise interpreta os mitos como forma de conhecer o ser humano como um todo. Investigar se o mito é fato ou ficção é o que menos importa, porque o critério para pensá-lo deve ser a sua eficácia.³²²

Esse dinamismo do mito pode ser compreendido de diferentes formas, conforme a ótica de algumas das mais tradicionais escolas de análise mítica. Uma das mais conhecidas teorias é a naturalista, que parte da idéia de que, nos momentos primitivos, os fenômenos naturais marcam fortemente os interesses do homem devido a sua fragilidade frente ao espetáculo dessas forças em ação.

Por outro lado, a vertente marcada pelo historicismo procura ver no mito um registro de episódios verdadeiros do passado, uma espécie de crônica de episódios históricos. Diferentemente dessa corrente, o animismo parte do pressuposto de que, para o homem primitivo, todos os elementos da natureza podem ser animados e personificados.

Já a Escola do Mito e do Ritual assume três hipóteses: o mito nasce do ritual; o mito é a dimensão falada do ritual, e o mito origina-se nessa relação com o rito. Por outro lado, Malinowski, através do trabalho de campo, traz o conceito de “mito funcional”, mostrando que o mito tem papel social.

Por fim, Freud, e especialmente Jung, os expoentes maiores da psicanálise, indicam a existência de um inconsciente coletivo e, portanto, os mitos seriam sonhos de uma sociedade inteira: o anseio coletivo de uma sociedade que nasceu do inconsciente coletivo. Os mesmos tipos de personagens ocorrem nos sonhos tanto na escala pessoal quanto na coletiva. Esses personagens são arquétipos humanos. Impressiona o fato de serem constantes no decorrer dos tempos nas mais distintas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, bem como nos mitos do mundo todo. Tanto Jung quanto Freud compreendem que os arquétipos dão sentido ao mito. Para Jung, o mito se origina e se manifesta no interior da mente, local onde habita, embora esteja expresso em muitos lugares.³²³

Todas essas interpretações, ainda que concentradas em questões muitas vezes opostas, não se excluem mutuamente, tendo em vista que representam pontos de vista diferentes sobre um mesmo ponto comum. Mircea Eliade Eliade (2006) entende que não se pode estudar o mito sem situá-lo em seu contexto sócio-religioso original. Uma das

³²² ROCHA, 2006, p. 14.

³²³ Op. Cit., p. 29 - 43.

funções do mito é contar uma história sagrada, relatando um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio:

O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.³²⁴

Nesse sentido, o mito descreve manifestações do sagrado no mundo. Como é considerado uma história sagrada, é entendido, portanto, como verdadeiro, pois acredita-se que alude a *realidades*. Eliade compreende que a principal função do mito é revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento quanto o trabalho, a educação, a arte e a sabedoria.³²⁵

Nas sociedades arcaicas, o homem é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente: o poder do mito permite repetir o que aconteceu desde a origem. Assim, conhecer os mitos significa saber como as coisas vieram a existir e como fazer para encontrá-las quando desaparecem; o ritual, pelo qual se recupera, só terá validade caso se conheça o mito que narra a sua origem.

A sobrevivência de alguns comportamentos míticos na sociedade contemporânea não significa a permanência de pensamentos arcaicos, mas representa, antes, alguns aspectos e funções do pensamento mítico que fazem parte do ser humano. Os Super Heróis, que primeiro fizeram sucesso nas histórias em quadrinho até ganharem destaque na televisão e, recentemente, na internet, são versões modernas dos heróis mitológicos. Figuras como Elvis Presley, Michael Jackson e Bob Marley desempenham hoje a função que os grandes imperadores desempenhavam no passado, servindo de modelo exemplar. A mídia de massa desempenha um papel fundamental na imposição de comportamentos e de estruturas míticas às coletividades, transformando personalidades em imagens exemplares.

A figura do herói, do vilão, da mocinha indefesa e de tantos outros ícones pode ser considerada como exemplo dessa imagem arquetípica criada pela mídia de massa, e que perdura nas mais variadas culturas. Essa afirmação está de acordo com Campbell,

³²⁴ ELIADE, 2006, p. 11.

³²⁵ Op. Cit., p. 12; 13

quando diz que os mitos são atemporais e onipresentes, pois em “qualquer parte da terra, as pessoas reconhecem essas imagens [míticas]”. Não importa se estamos lendo mitos egípcios, guaranis ou incas, “as imagens são as mesmas e falam dos mesmos problemas”.³²⁶ Na introdução de *O poder do mito* (2007), Bill Moyers comenta que o contato com Campbell permitiu a percepção de que os westerns “tomavam muito de empréstimo, livremente, a esses contos antigos”³²⁷ como a história de Prometeu, de Jasão ou dos cavaleiros da Távola Redonda. O jornalista confirma, assim, o processo de revitalização do mito.

Claude Levi-Strauss compreende que o mito se revitaliza através da estrutura, de forma manifesta ou implícita. Um mesmo mito pode se manifestar diferentemente em tempos e locais diversos, assumindo peculiaridades relacionadas ao contexto religioso e/ou social. Por outro lado, diferentes mitos podem manifestar um mesmo conteúdo implícito, convergindo para as mesmas interpretações. O teórico ressalta que não importa se o mito é explícito ou oculto, porque sempre se repete através da estrutura. Parte do pressuposto de que existe uma relação muito próxima entre mito e linguagem e, portanto, é a linguagem que permite a estruturação:

Um mito se refere sempre a acontecimentos passados: ‘antes da criação do mundo’ ou ‘durante as primeiras idades’, em todo caso, ‘há muito tempo’. Mas o valor intrínseco que lhe é atribuído provém do fato de que estes acontecimentos, considerados como vividos em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta diz respeito simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.../ Esta dupla estrutura, ao mesmo tempo *histórica* e *an-histórica*, explica que o mito possa participar, simultaneamente do domínio do discurso...e do domínio da língua...enquanto oferece, num terceiro nível, o mesmo caráter de objeto absoluto.³²⁸

Levi-Strauss compreende que, no mito, forma e significado andam juntos, e percebe estreita ligação entre linguagem, música e mito. Divide, na linguagem, três níveis básicos: os fonemas, palavras e significados. Entretanto, a música pula o nível das palavras, saindo direto dos fonemas às frases musicais. Por outro lado, como o mito não possui o nível dos fonemas, o seu primeiro nível, a que corresponde ao das palavras, é chamado de mitema. Este componente essencial de um mito é um elemento irredutível e imutável, algo que sempre se encontra dividido com outros mitemas relacionados e reunidos em variações “empacotadas”, ou vinculados em relações

³²⁶ CAMPBELL, 2007, p. 39; 40.

³²⁷ Op. Cit.,.

³²⁸ PANDOLFO, 1983, p. 53.

extremamente complexas, como uma molécula em um composto. A união de mitemas forma o mito.

Rocha raciocina que três idéias fundamentais sobre o mito podem ser inferidas a partir do pensamento de Levi-Strauss: a) pode ser dividido em mitemas; b) existe uma dupla dimensão de leitura (sincrônica e anacrônica) e, c) está referenciado tanto a outros mitos quanto à sociedade.³²⁹ Partindo dessas idéias basilares, será possível reconhecermos como o mito do faroeste pode ser encontrado no romance em análise. Para tanto, faz-se necessário conhecermos o western que constitui esse mito.

3.2 O MITO DO FAROESTE

Embora compreendamos a dificuldade de definir a estética do western e conseqüente constituição em mito do faroeste, traçaremos um breve percurso histórico e teórico sobre o tema de modo a impetrar, ao menos, uma aproximação desses conceitos fundamentais. A definição de faroeste proposta por Eloína Prati dos Santos (2007) é basilar para o início da investigação acerca do tema:

Faroeste – uma tradução de *Far West*- refere-se ao gênero cinematográfico ou narrativo que fixou no imaginário popular das Américas e do mundo a vasta região Oeste dos Estados Unidos como desértica e montanhosa, pontuada por cidadezinhas empoeiradas encharcadas em uísque, habitada por caubóis, xerifes, índios e coiotes, palco de tiroteios, emboscadas e roubos de cavalos.³³⁰

Percebemos que os relatos de faroeste são calcados em estereótipos e mitos do século XIX consagrados pela cultura popular do início do século XX. Conferimos à literatura e principalmente ao cinema hollywoodiano a responsabilidade pela disseminação dessas imagens. Por meio de filmes, como os do consagrado diretor John Ford, ficamos conhecendo cenários exuberantes como as Montanhas Rochosas e o Rio Mississippi. Um dos destaques no cinema, e a época mais pitoresca da conquista do Oeste, é a sua primeira fase, a chamada época da corrida do ouro. A partir de 1848, John Marshall descobre ouro em Coloma, na Califórnia, permitindo o começo do deslocamento de exploradores para a região, com a esperança de enriquecer, e criando a imagem do Oeste como uma terra sem lei. A chegada de aventureiros, exploração

³²⁹ ROCHA, 2006, p. 44.

³³⁰ SANTOS, 2007, p. 270.

intensiva, decepção e partida permitiram a criação de pequenas cidades que mais tarde viraram cidades-fantasma.

O mito do faroeste estadunidense como o “Oeste selvagem” surgiu na Europa do século XVI e representou uma das primeiras mitologias criadas na Europa e transplantadas para a América, já que qualquer europeu chegado à região já a tinha sonhado com diferentes lugares mitológicos como Éden, Eldorado, Cibola, ou uma passagem para a Índia. Marcondes (2009) compreende que o “faroeste é um gênero cinematográfico que sempre primou por dualidades bem claras, procurando distinguir a civilização e a selvageria através de arquétipos que cumprem funções bem estabelecidas no projeto civilizatório norte-americano”.³³¹

O faroeste é como um deflagrador de mitos, ou seja, uma grande narrativa simbólica e arquetípica que desfila diferentes tipos que navegam nas possibilidades imaginativas da história humana. O maniqueísmo abrange a possibilidade de valores totais, a presença clara de salvadores e vítimas, a presença de seres mitológicos, todos dissimulados na história. O faroeste enreda mito e história, como se fossem coisas intercambiáveis. Nesse sentido, Marcondes afirma que esse gênero “nasceu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão”, portanto a forma narrativa permite conhecer nos westerns os sinais ou o símbolo da sua realidade profunda que é o mito.³³²

A cultura cinematográfica americana tem no faroeste um dos gêneros mais representativos. Faz parte do imaginário americano a figura típica do caubói, modelo clássico de herói no western: prefere o cavalo à mulher, é popular pelo vigor físico e tem grande força moral. Apesar de acompanhado de uma figura cômica e lerda, trata-se de um tipo solitário que não é aceito de imediato no grupo e apela para a solução individual dos problemas coletivos através da “justiça pelas próprias mãos”. Pode ter também um passado nebuloso e possui charme para conquistar as heroínas puras.³³³ Por outro lado, os índios, clássicos protagonistas do western, sempre foram vistos como um inimigo a ser batido, uma barreira à chegada dos colonizadores, que se consideravam um povo privilegiado, autorizado por Deus para apropriar-se e exaurir aquelas novas terras.

O espaço do western é o da guerra constante. Como no Oeste havia menor concentração populacional e grande diversidade étnica, não se trata apenas de uma

³³¹ MARCONDES, 2009, p.1.

³³² Op. Cit., p.5.

³³³ RIEUPEYROUT, 1963, p.3-5.

guerra econômica, mas também “cultural, étnica, representacional”.³³⁴ Conflitos armados capazes de dizimar as tribos indígenas fazem parte do cotidiano dos habitantes do oeste americano do século XIX. A expansão para o grande oeste e a guerra civil são os espaços do western, que revelam o branco suprimindo a voz e vida do índio, “porque as vozes privilegiadas não têm apenas o poder simbólico, têm o poder militar e o usam contra as vozes suprimidas – as vozes dos índios”.³³⁵

O faroeste representa situações de conflito, principalmente entre brancos e índios. É possível perceber que muitas tribos do Sudoeste dos Estados Unidos foram massacradas pelos exércitos confederados e ianques, ou enviadas às áreas reservadas pelo governo, distantes de suas terras de origem. A construção de estradas e ferrovias serviram de pretexto para os massacres de indígenas e pela dizimação dos búfalos, principal fonte de alimentos dos nativos. A maioria das tribos queria apenas continuar vivendo de acordo com seus costumes e em suas terras de origem e não se importavam com a convivência com o homem branco, desde que não fossem massacrados por eles. O conflito, nesse sentido, define o western dialeticamente a partir de oposições binárias:

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de saloon, e assim por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer western aciona a oposição dominante civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torne inevitável.³³⁶

No entanto, Souza (2009) afirma que o western vai além do binarismo e assinala várias questões históricas que o inspiraram: exploração de terras selvagens; a corrida do ouro para a Califórnia; a corrida para as terras virgens do oeste; a Guerra da Secessão; a ligação ferroviária Leste-Oeste; as brigas entre rancheiros por questões de limites de grandes extensões de terra; questões com as grandes companhias que se implantavam nas terras dos criadores; todas as questões históricas assinaladas inspiraram grandes westerns.³³⁷ Todas essas questões se transformam na narrativa do faroeste e, portanto, se tornam sujeitas às peculiaridades da linguagem. A alegoria passa por essa tradição e imaginação popular que exageram fatos ou personagens reais representados pelo

³³⁴ MARCONDES, 2009, p. 4.

³³⁵ Op. Cit., p. 4.

³³⁶ MATTOS, 2004, p.17; 18.

³³⁷ SOUZA, 2009, p. 10.

western. André Bazin afirma que as relações da realidade histórica com o faroeste não são imediatas e diretas, mas dialéticas, pois, esse gênero é o antagonico ideal de uma reconstituição histórica.

A partir do final da década de 50, o gênero evolui de tal modo a surgir o que Bazin chama de super – western (ou meta – western), termos que designam o momento em que o próprio western passa a buscar uma completa reversão de valores. Esse novo gênero é o faroeste clássico transcendendo a si mesmo, extrapolando no terreno estético, sociológico e psicológico, no qual o herói desiste de sua missão para representar o contrário do que deveria ser. Nessa nova tendência o incômodo e o estranho tornam-se “formas de representações mais fortes do que os discursos do maniqueísmo, da identidade e da diferença”.³³⁸

Descobrimos três mitemas que, a nosso ver, formam a estrutura mítica da estética do faroeste em *Cágada*: ambientação, corrida do ouro e espaço de conflito. São eles, que atrelados aos ativadores de comicidade, permitem a inversão dos valores tradicionais, fugindo do clássico duelo entre o “bem” e o “mal”, entre “mocinhos” e “bandidos”. Nesse sentido, somos levados a reconhecer, em *Cágada*, traços constituintes da mítica do gênero, mas que, adaptados à realidade sul-rio-grandense e aliados a uma narrativa cômica, não apenas desconstróem o espaço físico do oeste americano, mas também o próprio mito.

3.3 O ESPAÇO EM *CÁGADA*: DESCONSTRUINDO O MITO DO FAROESTE

A presença da estética do western em *Cágada*, especialmente no tocante ao espaço, bem como sua revitalização e reinvenção a partir de mecanismos de comicidade são os objetos de nossa análise. Nesse sentido, iremos detalhar cada um dos mitemas que, a nosso ver, constituem o mito do faroeste no romance em análise e verificar quais são os ativadores do riso presentes em cada um deles.

3.3.1 AMBIENTAÇÃO

Esse mitema está relacionado ao espaço na narrativa. O espaço “é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa.” “[...] O termo **espaço**, de um modo geral,

³³⁸ SOUZA, 2009, p. 10.

só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo **ambiente**’.³³⁹ A propósito dessa definição, Osman Lins³⁴⁰ coloca uma diferença fundamental entre espaço e ambientação, sendo a última um conjunto de procedimentos aplicados no texto narrativo a fim de evocar a idéia de um ambiente. Nesse caso, o conhecimento de mundo do leitor é muito importante para determinar o espaço. A ambientação pode ser franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua.

A ambientação franca consiste simplesmente na descrição física do ambiente, de modo a pouco contribuir para a compreensão da trama, ou do estado de espírito da personagem. Por servir apenas de pano de fundo dos acontecimentos, o leitor poderia pular essa descrição sem prejuízo do entendimento do enredo. Por outro lado, a ambientação reflexa é percebida pela personagem e caracteriza-se por não se relacionar diretamente com o desenrolar dos acontecimentos. Por fim, a ambientação oblíqua ou dissimulada é a que enlaça espaço e ação, pois é como se o espaço se originasse dos gestos das personagens.³⁴¹

Predominantemente, *Cágada* apresenta descrições de espaço a partir da ambientação franca. Embora seja a mais simples, possui relação complexa com a estética do western e com o caráter mítico da narrativa. A incessante busca da resolução dos conflitos e a relação identitária materializam-se no espaço, ou seja, na paisagem, nos objetos, nas construções, de modo a criar o ambiente dos westerns. Ainda que o espaço seja o Rio Grande do Sul e não o velho Oeste estadunidense, *Cágada* recria o ambiente de faroeste consagrado pela imaginação americana. Re-criar o ambiente do *Old west* num espaço diferente significa ritualizar o mito do faroeste. Os recursos narrativos, como a descrição do espaço, juntamente com os ativadores do riso, permitem a revitalização e reconstrução da estética do western, criando, desse modo, um novo mito: o do faroeste gaúcho.

A aproximação do espaço do western com o espaço de *Cágada* ocorre a partir da descrição de ambientes naturais, como rios e montanhas, de ambientes culturais, como cidades, ruas, bares, casas e de meios de locomoção, como barcos e, especialmente, trens. Se, por um lado, nas narrativas do faroeste estadunidense encontramos, como parte do cenário, o Rio Mississippi e seus afluentes, em *Cágada*, temos o Rio Cansado. O

³³⁹ GANCHO, apud RODRIGUES, 2009, p. 1.

³⁴⁰ LINS, 1978, p. 77.

³⁴¹ Atlas, 2006, p. 23.

reconhecimento das peculiaridades de cada rio permitirá o entrecruzamento entre ambos de modo a constituir o ambiente do faroeste em *Cágada*.

O grande Rio Mississippi é muito comumente associado às narrativas de faroeste:

Desde a viagem de exploração entre 1806 e 1807, Lewis e Clark haviam estabelecido a importância do rio Mississippi, que chegava ao coração das Rochosas e permitia ligações com outros rios importantes, o Snake, o Colúmbia, e acessos ao Oregon. A disposição natural de seus afluentes também fez dele a rota ideal para essa penetração do oeste.³⁴²

O papel do rio no acesso ao Oeste foi um fator fundamental para torná-lo parte indispensável da paisagem das narrativas de faroeste. Da mesma forma, o Rio Cansado, em *Cágada*, também tem importância na descrição do espaço, por ser um dos veículos de entrada às terras da ACA:

Mas no começo mesmo ele [o município de Cágada] não tinha nome oficial de espécie alguma. Era conhecido apenas como “as terras do Bugre Sem Fala” e ficava localizado num extremo planalto que limitava ao sul com o Rio Cansado e ao norte com a Montanha da Caverna.³⁴³

É fato que há a presença de um rio nos espaços do western e de *Cágada*, porém a diferença de significado entre os nomes desses rios é um dos fatores que corroboram a provocação da comicidade. Mississippi significa “grande rio”, referindo-se à sua grande extensão e à sua enorme importância tanto para as tribos que habitavam o velho oeste e se alimentavam de seus frutos, quanto para os exploradores que o usavam como um dos acessos mais rápidos àquele lugar e para o escoamento de ouro. Por outro lado, o nome Rio Cansado se refere ao fato do rio não ser ágil nem veloz, nem ter corredeiras, como o narrador afirma textualmente no episódio em que Ovo de Páscoa e Babico cruzam o rio, a fim de chegar às terras da ACA:

E vieram remando, para as “terras da ACA”. O rio era cansado mesmo, não tinha muitas corredeiras, embora fundo, mas também não era fácil de atravessar. Especialmente à noite, quando não se enxergava um palmo na frente do nariz.³⁴⁴

³⁴² SANTOS, 2008, p.3; 4.

³⁴³ MÁRSICO, 1974, p. 13.

³⁴⁴ Op. Cit., p. 35.

Enquanto o nome do Rio Mississippi denota caráter positivo, visto que se refere à sua grandiosidade, o nome Rio Cansado possui caráter negativo, pois está relacionado ao cansaço de suas corredeiras. A comicidade decorrente desse nome está relacionada ao fato de atribuir uma característica humana a um rio. Além disso, nesse mesmo episódio, o narrador descreve a crença de que o Rio Cansado era amaldiçoado, e mesmo sem corredeiras, era perigoso:

Se a canoa virasse ou afundasse, a sorte do nadador, por melhor que fosse acabava geralmente na base do milagre: diziam que suas águas adormecidas soltavam lodo das entranhas, um lodo preto e gomarento capaz de seduzir canelas e afrouxar garrões.³⁴⁵

A maldição do Rio Cansado refere-se ao contexto de toda a narrativa, pois mostra o caráter vingativo da natureza, que dá a impressão de agir em represália à exploração das terras que foram tomadas da tribo de Namai. Tal impressão também ocorre no episódio da inauguração da sede da ACA, em que o trenzinho que transportava os convidados descarrilou “quase na reta final, justamente ao cruzar as terras onde viveram e morreram Namai e sua tribo”.³⁴⁶ O uso do advérbio “justamente” mostra a percepção do narrador de que o descarrilamento ocorreu no local exato onde houve a morte dos primeiros donos das terras de Cágada, podendo configurar uma simples coincidência ou a vingança da natureza.

Assim como o rio, a montanha é uma imagem freqüente nas narrativas do faroeste, especialmente as chamadas Montanhas Rochosas: “O oeste estadunidense compreende o Sudoeste, a costa Oeste e a fronteira (ao sul e ao norte), uma região que se estende por onze estados a oeste do rio Mississippi, cortados pelas Montanhas Rochosas”.³⁴⁷ A história dessas montanhas revela que, durante a exploração do Oeste, tribos que não viviam nas Rochosas procuravam refúgio nessa região, por ser de difícil acesso e ter sido o último local do Oeste a ser explorado por brancos.

Enquanto no faroeste, encontramos regiões montanhosas e extensas planícies, em *Cágada* temos a “região serrana”,³⁴⁸ composta pelo planalto, onde é sediada a ACA, e a Montanha da Caverna, local que servia de enxerga para Namai e de dormitório para sua tribo, sendo, portanto, símbolo de proteção:

³⁴⁵ MÁRSICO, 1974, p. 35.

³⁴⁶ Op. Cit., p. 20.

³⁴⁷ SANTOS, 2008, p. 2.

³⁴⁸ MÁRSICO, 1974, p. 13.

[A Tribo do Bugre Sem Fala] Não tinha nem casebre para dormir, mas não dormia ao relento. Dormia na caverna da montanha, uma imensa caverna donde se avistava todo o planalto e donde se podia receber como visita, de manhã cedinho, uma réstia de sol ou borrifo de chuva.³⁴⁹

A Montanha da Caverna foi o local escolhido por Namai e sua tribo para pôr em prática seu trágico protesto contra a invasão da companhia de colonização:

Aquela noite fez muito frio, frio como nunca. Era inverno e ninguém quis ficar na caverna. Todos os bugres se reuniram em círculo na planície e esperaram a morte que viria pela madrugada. Uniram-se de mãos dadas, uns ao lado dos outros. Namai bem ao centro, e eram homens, mulheres e crianças a formarem uma cadeia que simbolizava a própria vida. E ali ficaram cabisbaixos, sem dizer palavra, esperando a chegada do trator e da gente de Mister Glupp.³⁵⁰

Após a morte de Namai e sua tribo, a montanha, antes símbolo de proteção, passa a representar o local de resistência oculta e simbólica dos índios. Entretanto, não uma resistência que ficou registrada apenas na história, mas sim na própria caverna e na lembrança dos habitantes de Cágada. O ritual que envolve a morte da tribo é exemplar para mostrar a vivacidade do protesto. O círculo formado pela união das mãos de todos os índios da tribo se refere ao infinito e representa a permanência eterna da resistência indígena. O fato de Namai estar no meio do círculo simboliza a sua função de liderança e de ícone máximo da resistência. Assim como Namai deu seu grito silencioso de protesto, o ritual da morte é silencioso, porque a intenção não era protestar com palavras, mas sim pelo próprio ritual.

É esse silêncio que Gimbo carregou enquanto esteve no Gimbo's Bar, a fim de lembrar aos exploradores a morte dos primeiros donos daquelas terras, ato que ecoou para sempre em Cágada. Além disso, o chefe da ACA denominou essa ação dos índios de “a noite da Masada³⁵¹ Nativa” – um arremedo da trágica e heróica resistência judaica ao imperialismo romano”,³⁵² comparando a ação do “outro” com a de seus antepassados. Desse modo, a Montanha da Caverna se tornou mais um lugar que transcende a sua função na natureza e adquire caráter simbólico.

³⁴⁹ MÁRSICO, 1974, p. 14.

³⁵⁰ Op. Cit., p. 16.

³⁵¹ Masada é um monte rochoso fortificado e localizada no deserto da Judéia, vizinha ao Mar Morto, em Israel. Nos dias de hoje, trata-se de um símbolo da resistência do antigo reino da Judéia, como o reduto onde os últimos patriotas judeus na Antiguidade preferiram o auto-sacrifício à dominação pelo exército romano em 73 d.c, e é o local onde os recrutas das Forças de Defesa de Israel fazem o seu juramento de fidelidade: "Massada não cairá nunca mais".

³⁵² MÁRSICO, 1974, p. 14.

Não é apenas a descrição dos ambientes naturais que permite a aproximação do espaço do western com o de *Cágada*, mas também a exposição de ambientes culturais, como cidades, ruas, casas, bares. Segundo Eloína Prati dos Santos (2008), as “cidades que mais aparecem reproduzidas nos faroestes eram fortes construídos por companhias particulares ou pelo exército para garantir a segurança dos pioneiros. Eram simples barracos de madeira cercados por paliçadas...”³⁵³ Sua infra-estrutura era rudimentar: possuíam “ruas largas, não pavimentadas e sem arborização”, sendo “infernos de poeira no verão e de lama no inverno”. Além disso, não havia calçadas e “as casas, em sua maioria, eram meras tendas ou cabanas de lona e de madeira, ou de *adobe*, argila secada ao sol”.³⁵⁴

No romance em análise, a cidade de Cágada surgiu a partir da instalação da ACA, que pretendia construir uma comunidade judaica:

Mister Glupp veio com ordens expressas de não perder tempo. Dinheiro não faltava. E aí ele começou a construir a sede da Armarish Colonization Association e duas linhas particulares, uma férrea e outra telefônica, ligando aquele imenso território ao centro do então município de Nova Floresta. Em pouco tempo a sede da ACA começou a crescer no topo da planície - um prédio de alvenaria com dois andares, calefação e uma bela cocheira - e dormentes e postes começaram a ser deitados ao longo do futuro caminho que facilitaria o êxodo.³⁵⁵

A única construção luxuosa de Cágada, pelo menos antes da edificação da réplica do Templo de Salomão, era a sede da ACA, onde viviam Mister Glupp e sua família, como verificamos pela descrição da chegada de Perna de Pau:

Ao clarear o dia, [Perna de Pau] foi descendo, mancando. Ouviu ronco de máquina, apito de trem. Mas não viu nenhuma casa. Quer dizer, só viu uma, grande, bonita, a sede da ACA que ele pensou fosse um hotel.³⁵⁶

A falta de infra-estrutura de Cágada é relatada no episódio da vinda dos primeiros israelitas até a localidade. Quando os judeus perguntavam a Mister Glupp sobre a existência de uma sinagoga, loja, banco ou alojamentos, a resposta era sempre negativa. Além disso, Cágada contava apenas com uma rua central, típica dos westerns, localizada entre a sede da ACA e o Gimbo's Bar.

³⁵³ SANTOS, 2008 p. 6.

³⁵⁴ Op. Cit., p.6; 7.

³⁵⁵ MÁRSICO, 1974, p. 15.

³⁵⁶ Op. Cit., p. 29.

Outro aspecto relacionado ao ambiente de faroeste é a presença do saloon, bar típico do Velho Oeste norte-americano, no qual comerciantes, caubóis, soldados, xerifes, garimpeiros, mineiros, jogadores e até bandidos eram servidos. Geralmente ficava aberto intermitentemente, tanto é que em filmes é representado praticamente sem portas. Além disso, nas narrativas do western é comum a presença de várias modalidades referentes a esse estabelecimento. Havia aqueles especializados em jogos, como pôquer, bilhar, e boliche, onde os desbravadores do oeste encontravam uma oportunidade para tentar a sorte e o destino. Havia, também, aqueles que serviam como restaurante ou salão de dança, costumeiramente onde dançarinas profissionais dançavam cancan.

O saloon, com função unicamente de bar, consiste no que mais se popularizou nas narrativas do faroeste. Local utilizado para encontros públicos e para servir uísque, a bebida mais consumida. Como costumeiramente era um dos primeiros estabelecimentos dentro dos novos assentamentos, era comum sua utilização para reuniões públicas, servindo como tribunal, como escritório da Justiça ou como comitê político.

Esses ambientes possuíam regras próprias, que deveriam ser seguidas a fim de garantir a paz. Uma dessas regras era a oferta de bebida de um freqüentador ao que estivesse a seu lado, sendo a recusa dessa bebida considerada um insulto para o ofertante. A violência dentro e fora desses estabelecimentos também faz parte da representação do saloon. Tiroteios comumente provocados por disputas de jogo e mulher eram comuns, e jogadores profissionais tanto treinavam as habilidades de jogo quanto de tiro. A partir das rixas surgidas dentro desses espaços, muitos duelos eram marcados.

Em *Cágada*, podemos associar o Gimbo' Bar à representação do saloon, pois há várias características que nos autorizam a isso, como a presença de bebida alcoólica e o uso do estabelecimento para reuniões públicas. Para que façamos essa analogia, será preciso que consideremos o fato de o Gimbo' s Bar ter sido criado por Ovo de Páscoa e Babico e ter sido instalado em frente à sede da ACA, graças a uma aposta entre os dois. O primeiro queria provar a seu sobrinho que era capaz de desafiar Mister Glupp e “mostrar que judeu não manda lá [em Cágada]”.

A estrutura do bar era rudimentar e frágil, “feita de lona, com algumas tábuas e troncos de árvores como enfeite, parecia uma sucursal de cigano. Mal se agüentava de pé, toda desengonçada. Um vento, se houvesse um suspiro de vento por ali, era o

bastante para derrubá-la.”³⁵⁷ O bar, segundo o narrador, “era só de nome”, pois “tinha apenas uma mesa e duas cadeiras. E tinha uma única garrafa de aguardente sobre um pedaço de tábua que fazia as vezes de balcão”.³⁵⁸ Como o estabelecimento foi construído justamente no “terreno que Mister Glupp reservara para construir a sinagoga”, foi considerado por Mister Glupp como um desafio ou, nas palavras do chefe da ACA, “*a provocation*”.³⁵⁹ A precariedade e fragilidade do Gimbo’s Bar, aliado ao seu caráter desafiador frente ao poder financeiro e bélico de Mister é o que estabelece a incongruência, servindo de ativador de comicidade.

O fato de o estabelecimento se tratar de um bar aumenta a provocação a Mister Glupp e aos israelitas, já que o consumo de bebida de álcool não é aprovado pelo judaísmo. Tanto o *saloon* do western quanto o Gimbo’ Bar vendem uma bebida considerada símbolo nacional. O uísque sempre foi tradicionalmente consumido entre os países de língua inglesa. Chegou aos Estados Unidos no início da colonização e representa uma bebida apreciada por todas as camadas sociais. A referência a ele ocorre várias vezes na narrativa em análise, especialmente no episódio em que Mister Glupp conjectura com sua esposa a respeito de sua possível venda no Gimbo’ s Bar. Porém, Ovo de Páscoa e Babico, em vez de venderem uísque, comercializam a cachaça, símbolo nacional brasileiro, pois como dizia o *slogan* da empresa Sabatiba³⁶⁰, “puro espírito do Brasil”.

O que diferencia o uísque da cachaça é o fato de a primeira ser associada à ideia de uma bebida de primeiro mundo, consumida em países desenvolvidos, enquanto a cachaça geralmente está relacionada à condição de subdesenvolvimento, já que, sendo mais barata no Brasil, é consumida predominantemente por pessoas de baixa renda. No contexto amplo da narrativa, a substituição do uísque pela cachaça, ou seja, a troca de uma bebida requintada por uma popular, corrobora para a provocação do efeito cômico.

Da mesma forma, se no faroeste o saloon era utilizado muitas vezes como local de reuniões públicas, o Gimbo’ s Bar também acabou se tornando um lugar estratégico, pois foi a primeira sede da Câmara de Vereadores e da Prefeitura Municipal de Cágada, como vemos na descrição do narrador: “Prefeitura não havia. Era o próprio Gimbo’ s

³⁵⁷ MÁRSICO, 1974, p. 34.

³⁵⁸ Op. Cit., p. 40.

³⁵⁹ Op. Cit., p. 35.

³⁶⁰ Uma empresa nova no setor industrial, que apostou no *slogan* “puro espírito do Brasil”, relatando que o nascimento da empresa se deu pela convicção de que uma cachaça de pureza excepcional pode ser apreciada no mundo todo e ainda oferecer aos seus consumidores o “puro espírito brasileiro”, sendo, pois, evidente a associação da bebida a uma questão de identidade cultural nacional.

Bar ajeitado, aumentado, um mastro com o pavilhão nacional ladeando o poleiro do papagaio Gimbo, indiferente e mudo como sempre...”³⁶¹

São dois os motivos que justificam o uso do bar como sede da administração pública. Primeiro, Ovo de Páscoa era o prefeito do município e também o proprietário do estabelecimento. Segundo, a “prefeitura e câmara começaram a funcionar no Gimbo’ s Bar por uma questão de economia”³⁶², mostrando mais uma vez a precária infraestrutura de Cágada. O fato de usar o Gimbo’ s Bar como Prefeitura e como Câmara de Vereadores provoca o efeito cômico justamente por fazer uso de um lugar extremamente informal, como o bar, para atividades formais, como as relacionadas à administração municipal.

Ainda dentro dos espaços culturais, outro aspecto que estabelece a ambientação de faroeste no espaço de *Cágada* é a presença de dois meios de locomoção, muito comuns nas narrativas do western: o barco e o trem. Devido à facilidade que o Rio Mississippi e seus afluentes ofereciam a quem desejasse se deslocar para o oeste, o barco foi o primeiro meio de transporte para tal intento. Eloína Prati dos Santos comenta as viagens a barco e as dificuldades da travessia para o Oeste através de hidrovias:

Os primeiros deslocamentos pela região foram feitos em vapores derivados dos barcos do Mississippi, com cascos achatados para vencer os bancos de areia e poderosas caldeiras. As tripulações eram compostas de cerca de 50 homens, dois terços deles afroamericanos, encarregados da cozinha e do carregamento e suprimento das embarcações. Os pilotos, mecânicos, contra-mestres e foguistas eram, em geral, europeus ou euroamericanos. As viagens eram feitas somente nos meses de verão e durante o dia, e entre as poucas distrações a bordo estavam beber e jogar pôquer.³⁶³

Em *Cágada*, a única referência a viagens a barco nos é dada no episódio em que Ovo de Páscoa atravessa o Rio Cansado numa canoa, arriscando a vida apenas para ganhar uma aposta feita com Babico. Por outro lado, as viagens de trem são tema de muitas narrativas de faroeste e adquirem no romance em análise uma conotação muito particular. Primeiramente, devemos considerar que a associação entre a conquista do Oeste e as ferrovias é fato concreto na constituição do mito do faroeste. O primeiro filme de faroeste conhecido, *O grande roubo do trem*, é um curta de apenas 12 minutos. Trata-se de uma seqüência de perseguição a cavalo aos bandidos de um famoso assalto a

³⁶¹ MÁRSICO, 1974, p. 140.

³⁶² Op. Cit., p. 156.

³⁶³ SANTOS, 2008, p. 4.

trem. A cena antológica do filme é o momento em que um dos bandidos aponta a arma para a câmera, como uma espécie de ameaça aos telespectadores.

Santos comenta que a construção de ferrovias no Oeste norte - americano deveu-se à presença de companhias especializadas nessa atividade, que receberam generosas concessões de terras do governo para isso: a Central Pacific Railroad e a Union Pacific Railroad. As estradas de ferro possibilitaram a chamada “pacificação do Oeste”, pois diminuíram o tempo de viagem entre Leste e Oeste, melhorando o transporte de trabalhadores, de matérias de construção e da produção, fazendo com que a travessia do continente deixasse de ser uma aventura.³⁶⁴

Por outro lado, em *Cágada*, a construção da linha férrea, juntamente com a linha telefônica, fazia parte do projeto de infra-estrutura da ACA como local de colonização, pois serviria para ligar “aquele imenso território ao centro do então município de Nova Floresta”.³⁶⁵ Fazia uso da estrada de ferro o chamado “trenzinho da ACA”, “uma pequena locomotiva, três vagões de carga e um de passageiros, todos com a sigla da companhia, bem destacados nas laterais...”³⁶⁶ Servia tanto para o transporte de passageiros quanto de carga.

Em três episódios, encontramos o trenzinho sendo utilizado para transportar pessoas. O primeiro se refere à viagem dos convidados que participariam da festa de inauguração da sede da ACA:

Às dez horas em ponto começou a viagem. O trenzinho, lotado, estremeceu e saiu pelo desvio no rumo de Cágada entre risos, gritarias e fumaça. Mister Glupp esperaria lá com o churrasco. O trenzinho foi indo devagar, a carga era pesada. Quando chegou na lombada que antecede a Montanha da Caverna e que depois desce para a planície de Cágada, patinou e empacou. O povo teve que descer para aliviar e o trenzinho subir. O trenzinho foi subindo, resfolegando, e chegou ao topo. Lá em cima parou e todo o mundo se acomodou de novo. Avistou-se Cágada. Aí o trenzinho começou a descer, descer cada vez mais depressa, e não parava mais. Ninguém se lembrou de saltar. O peso, a carga de gente, aumentavam o impulso na descida que era curva e íngreme. Até que o trenzinho não se agüentou e descarrilou. E foi quase na reta final, justamente ao cruzar as terras onde morreram e viveram Namai e sua tribo.³⁶⁷

A descrição dessa viagem é cômica devido a dois ativadores de comicidade. O primeiro deles é a personificação do trenzinho. Algumas das ações, como “estremeceu”,

³⁶⁴ SANTOS, 2008, p. 4; 5.

³⁶⁵ MÁRSICO, 1974, p. 15.

³⁶⁶ Op. Cit., p. 17.

³⁶⁷ Op. Cit., p. 19; 20.

“indo devagar”, “resfolegando” e “não se agüentou” são próprias do ser humano, possibilitando que o leitor faça essa relação entre objeto e homem. O segundo dos ativadores é o malogro da vontade dos passageiros que, ao lotarem o trenzinho, não previram que o excesso de peso que, somado ao fato de a estrada de ferro passar por uma lomba e depois por um declive, poderia ocasionar algum incidente. Assim, a viagem confortável que esperavam não se concretizou.

A segunda menção ao trenzinho ocorre no episódio em que Ovo de Páscoa e Babico, aliados ao Comandante e o Perna de Pau, contratam os índios do Toldo Estadual e simulam, no dia da festa do primeiro ano da instalação da sede da ACA em Cágada, um ataque indígena às terras da companhia a fim de forçar Mister Glupp a aceitar que Cágada se tornasse município:

O Comandante espalhou os bugres nos pontos mais estratégicos, armados de arcos e flechas, balaios, gaiolas e aguardente, desviara os trilhos bem na reta final onde morreram Namai e sua tribo, se adonara do resto, e ali estava em pé de guerra à espera do trenzinho da ACA ou de quem mais viesse. Era uma autêntica invasão.³⁶⁸

Coronel Maneio, chamado por Mister Glupp para que viesse ajudá-lo, veio com uma comitiva de populares da cidade de Nova Floresta para Cágada, através do trenzinho. A descrição da tomada da pequena locomotiva segue o modelo das narrativas do western:

Havia gente à beça por volta e por cima dos trilhos, gente que não se divisava bem pela distância, que parecia de comício ou festa de igreja. Mas quando o trenzinho foi obrigado a parar de soco para não cair no desvio e Maneio viu bugre e mais bugre cercando a composição aos gritos de Namai e Gimbo, e viu também o Comandante bramindo o mosquetão, o Perna de Pau sacolejando a canhota, Babico fazendo que apostava em tudo contra todos e Ovo de Páscoa, braços abertos, pedindo calma...³⁶⁹

Outro episódio em que o trem é referido encontra-se no desfecho do romance, momento em que as forças militares usam o trenzinho para transportar a pequena população de Cágada, presa por fazer parte do chamado grupo dos onze.³⁷⁰ Essa situação de conflito será analisada detalhadamente, juntamente com o falso ataque indígena, quando tratarmos do mitema “Espaço de conflito”.

³⁶⁸ MÁRSICO, 1974, p. 91.

³⁶⁹ Op. Cit., p. 95.

³⁷⁰ Op. Cit., p. 202.

3.3.2 CORRIDA DO OURO

Além da ambientação, outro mitema fundamental que permite a aproximação entre as narrativas do forasteiro e o processo de ocupação de Cágada é o da corrida do ouro. Segundo Eloína Prati dos Santos, a “época mais pitoresca da conquista do Oeste foi sua primeira fase, entre 1848-1860, conhecida como a ‘corrida do ouro’”,³⁷¹ consequentemente criando os mitos do Eldorado e da terra prometida.

Em 1848, a partir da descoberta de jazidas desse minério em Coloma por John Marshal, exploradores de todo o mundo se deslocaram para o Oeste estadunidense. Inicialmente esse mineral foi obtido pelos garimpeiros em cursos de água e em leitos de rios, a partir de técnicas simples, que com o passar do tempo foram se tornando mais sofisticadas. Barcos, trens e carroções foram utilizados no transportá-lo. A riqueza proporcionada pela extração mineral foi conquistada por poucos, restando à maioria retornar para casa com pouco mais do que tinha no início da exploração. Como consequências negativas da corrida do ouro, muitas tribos de nativos americanos foram atacadas e expulsas de seus territórios tradicionais e danos irreversíveis foram causados ao meio-ambiente.

O forte poder de atração de forasteiros para o oeste dos Estados Unidos está vinculado ao mito do Eldorado, uma antiga lenda narrada pelos índios aos espanhóis na época da colonização das Américas. Ela falava de uma cidade cujas construções seriam todas feitas de ouro maciço e cujos tesouros existiriam em quantidades inimagináveis. Seu imperador tinha o hábito de se recobrir de ouro em pó, para ficar com pele dourada, tornando-se “El dorado”, ou seja, “O homem dourado”. Muitos regiões da América foram consideradas como sendo a localização exata do Eldorado, porém jamais houve qualquer confirmação.

O Oeste norte-americano foi, à época da descoberta das jazidas mineiras, um lugar considerado como a terra prometida prometida por Deus aos descendentes dos patriarcas hebraicos Abraão, Isaac e Jacó. Os puritanos tomaram este conceito como simbólico em relação à sua ocupação na América do Norte. De acordo com o livro de Mórmon, as terras dos Índios no oeste estadunidense eram merecidamente essas propriedades mencionadas em escrituras:

³⁷¹ SANTOS in: Bernd, 2007, p. 271.

...a primeira companhia pioneira entrou no Vale do Lago Salgado [oeste dos Estados Unidos] no dia 24 de julho de 1847. Liderados pelo Presidente Brigham Young e um grupo significativo de maçons a alegria e o cansaço se confundiam, haviam chegado à terra prometida, o sentimento agora era de que nunca mais seriam expulsos de suas casas. Ao longo do tempo a hierarquia da Igreja foi composta por Santos dos Últimos Dias maçons que se destacaram na jornada para Lago Salgado.³⁷²

A partir do mitema “Corrida do ouro” e dos elementos a ele relacionados, como a “terra prometida”, mito do Eldorado e exploração, será possível percebermos como são reelaborados em *Cágada* de modo a estabelecer comicamente o mito do faroeste. Num primeiro momento, encontramos a concepção de *Cágada* como a terra prometida. Isso fica evidente no episódio em que Mister Glupp falou para Ovo de Páscoa que este não podia instalar o seu Gimbo’ s Bar em frente à sede da ACA: “... Não sabe que a minha companhia comprou estas terras só para os patrícios? São terras prometidas, comprometidas. São terras de Israel. *Oh, yes, Israel’s Lands!*”³⁷³ Além disso, essa concepção de *Cágada* como a terra prometida também aparece na afirmação de Coronel Maneio de que a meta da ACA era “apenas colonizar, trazer os descendente de Moisés para a terra prometida”.³⁷⁴ Isso ainda torna-se mais explícito no episódio em que se esclare o pretenso objetivo da ACA:

Era uma companhia de inspiração judaica com o propósito de colonizar imensos territórios na América do Sul, especialmente no Brasil, aqui no Rio Grande, e doá-los aos patrícios espalhados pelo mundo que jurassem dedicar-se à agricultura.³⁷⁵

A comicidade dessa afirmação refere-se à relação feita por Mister Glupp entre as terras da ACA e a terra de Israel, considerada terra santa. Além disso, essa relação foi um dos fatores que fez com que o Rabino de São Paulo incentivasse os fiéis a migrarem para o Rio Grande do Sul:

Lá na sinagoga paulista o rabino, depois que leu três vezes o convite da ACA, achou que, por delicadeza, não poderiam recusá-lo. Afinal,

³⁷² OLIVEIRA, Cesóstre Guimarães. *Os construtores do Templo*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/9775032/Os-Construtores-de-Templos-Os-Mormons-e-a-Maconaria>> . Acesso em 01 jun. 2010, p. 61.

³⁷³ MÁRSICO, 1974, p. 42.

³⁷⁴ Op. Cit., p. 19.

³⁷⁵ Op. Cit., p. 15.

os propósitos da Armarish Colonization Association sintonizavam com a mensagem telúrica do Velho Testamento.³⁷⁶

No mesmo episódio, o narrador comenta que o rabino pensava ser difícil convencer os judeus a “trocarem o mercúrio pela “terra prometida!”³⁷⁷ Na tentativa de convencê-los, o sacerdote faz uso de um dos mitos recorrentes nas narrativas de faroeste: o eldorado.

As terras eram grátis e havia bugres de sobra para trabalhar. Havia também casas e financiamento sem juros no banco. Era só plantar e colher. E quem duvidava que não houvesse, minas de ouro?³⁷⁸

Essa idéia é recuperada no episódio em que os judeus, convencidos pelo rabino, vêm para Cágada e dormem embaixo de árvores, sonhando com as minas do Rei Salomão³⁷⁹, outro mito relacionado ao ouro:

E todos, com excessão de Bem, sonharam. Sonharam com a terra prometida, seus bosques, seus vales. Davi, um moderno guerreiro, era o mocinho que tinha a planta do tesouro... Queria era achar as minas de seu filho Salomão. E as achou na caverna de Namai e sua tribo. Ali, num enorme tabernáculo de cedro, bem na entrada da caverna, estava o tesouro escondido.³⁸⁰

O aspecto cômico desse episódio reside no fato de os israelitas pensarem, embora em sonho, que a tesouro do Rei Salomão pudesse estar na caverna de Namai. Da mesma forma, é cômica a referência ao ouro feita no episódio em que Mister Glupp ilude Muja para que este permaneça em Cágada:

- Não gostaria de morar aqui? Consigo-lhe terra, casa, arado. Os nossos patrícios não sabe o que estão perdendo. A terra, aqui, tem ouro. *Oh, yes, gold!* Bem que os nossos superiores têm razão. *God save Sir Glorian!* Devemos voltar para a terra.³⁸¹

Porém, em *Cágada*, em vez da extração mineral, como nas narrativas de faroeste, encontramos a extração vegetal. O pinheiro será a árvore objeto de exploração

³⁷⁶ MÁRSICO, 1974, p. 21.

³⁷⁷ Op. Cit., p. 21.

³⁷⁸ Op. Cit., p. 21.

³⁷⁹ Rei Salomão é considerado o rei mais sábio da história de Israel. Fortaleceu o exército e fez uso da guerra para enriquecer sua nação. Na era moderna, foram descobertas as minas do Rei Salomão, com galerias que conduziam ao veio aurífero, praticamente intactas. Calcula-se que a fortuna desse monarca chegou a 2 milhões de libras esterlinas.

³⁸⁰ MÁRSICO, 1974, p. 22.

³⁸¹ Op. Cit., p. 51.

que, assim como o ouro no Oeste estadunidense, servirá para enriquecer a poucos, ou seja os judeus do Bairro do Bom Fim. Enquanto isso, Cágada, local da extração, será devastada, ficando sem qualquer espécie de retorno financeiro:

[Cágada] Possuía também uma variedade enorme de madeiras, aquém do Rio Cansado, madeiras de todos os tipos, desde imbuia, cedro, canela, até pinheiros com mais de cinquenta centímetros de diâmetro-árvore desconhecida que acabou sendo uma das causas, a principal, de sua perdição.³⁸²

De fato não são Mister Glupp e a ACA que efetivamente extraem o pinheiro, mas os judeus que vieram do bairro Bom Fim, de Porto Alegre. Tudo começa quando Arão, o líder dessa caravana, percebendo a riqueza que poderia vir da extração vegetal, estabelece uma condição para a permanência dos judeus em Cágada:

- Vamos dormir no mato. Mas cada árvore que nos servir de abrigo, será nossa.
- *God save the king!*- exclamou Mister Glupp, aliviado. – Escolham, *oh, yes*, à vontade. A ACA precisa das terras limpas.³⁸³

É cômico o fato de que Arão engana Mister Glupp, pois percebe que o chefe da ACA não compreende a riqueza que pode ser gerada a partir da extração vegetal. Os judeus do Bairro do Bom Fim, como sabiam do valor se referente a essa atividade, dão conotação bíblica à extração vegetal. Para Arão, era como os pinheiros fossem presentes de Deus, prontos a serem consumidos:

Arão fez as suas contas, os patrícios conferiram, era comer tranca e não soltar pio, bendito maná que não precisava vir de cima, plantado, um crime jogá-lo fora, o tempo que tivesse paciência e lhes desse forças para o suporte da colheita!³⁸⁴

A comicidade desse episódio refere-se à comparação que os israelitas fazem entre um ato divino no qual Jeová envia o maná para saciar a fome dos hebreus que rumavam, com Moisés, para a terra prometida, e a atividade de extração vegetal, relacionada não a uma necessidade, mas sim, unicamente ao capitalismo. De fato, percebemos que os judeus sabiam que a derrubada das árvores, embora parecesse um

³⁸² MÁRSICO, 1974, p. 13.

³⁸³ Op. Cit., p. 121.

³⁸⁴ Op. Cit., p. 122.

serviço cativo, era rendoso. Assim “desde a inauguração da sinagoga que Arão e seus patrícios não paravam de cortar pinheiro”.³⁸⁵

Entretanto, logo que algumas taxas foram instituídas para os habitantes de Cágada, os “judeus redobram o trabalho no mato e não demorou seis meses, nenhum pinheiro mais havia para ser derrubado”. Terminado o produto de extração, retornaram para Porto Alegre, seu local de origem, esvaziando, desse modo, qualquer esperança de lucro para a municipalidade de Cágada. Nas narrativas do western, tanto a busca da terra prometida quanto à corrida do ouro ocasionaram outro fenômeno associado ao gênero: a concepção do Oeste como uma terra sem lei e de espaço de conflito. Desse modo, é pertinente que atinemos para esse fenômeno que reconstruído no romance em análise.

3.3.3 ESPAÇO DE CONFLITO

Podemos denominar espaço de conflito outro mitema fundamental, relacionado ao mito do faroeste, que permite a analogia com *Cágada*. O western é por excelência um espaço de conflito, dado o choque de culturas que sempre permeou o oeste estadunidense. É espaço de guerra constante, tanto econômica, quanto cultural, étnica e representacional:

Os habitantes do oeste americano do século XIX – e em especial os índios – estão envolvidos em conflitos armados capazes de dizimar suas populações. O espaço do western é também o espaço da guerra civil e o da expansão para o grande oeste: espaços pontuados pelo armamentismo e pela expansão militarista.³⁸⁶

O Oeste americano do século XIX é, portanto, um espaço de conflito ideológico, cultural, territorial e militar. O faroeste, como gênero cinematográfico, basicamente distingue dualidades explícitas, pois diferencia a civilização e a selvageria, por meio de arquétipos que cumprem funções bem estabelecidas no projeto civilizatório norte-americano. O índio representado nos westerns, por exemplo, sempre foi visto como um inimigo que deveria ser abatido, pois significava um obstáculo à colonização. Os colonizadores, por sua vez, representavam um povo privilegiado, com autoridade divina para conquistar e explorar as novas terras e para acabar com os índios ou isolá-los em um espaço onde eles não pudessem interferir em seus interesses expansionistas.

³⁸⁵ MÁRSICO, 1974, p. 123.

³⁸⁶ MARCONDES, 2009, p. 4.

A “relação entre índios e brancos [no velho Oeste] não pode ser vista como uma simples (e complexa) relação de voz e supressão de voz”, pois o “subalterno aqui não apenas não pode falar; não pode viver”.³⁸⁷ Desse modo, o western pode ser considerado um espaço colonial, embora não explícito, pois as vozes privilegiadas detêm, além do poder simbólico, o poder militar e o usam contra as vozes suprimidas, ou seja, a dos índios.

Com a chegada do superwestern, o western perdeu sua aura mitológica, não sendo mais confundido com a história. Esse novo gênero mostrou que, embora o Oeste fosse um espaço de guerra e subjugação de uma cultura através da via militar, ainda assim houve trocas simbólicas. As narrativas do superwestern passam a representar os índios norte-americanos como abatidos e sem ânimo, pois tiveram que se habituar ao pensamento de que não havia solução para o conflito instaurado entre exploradores e nativos.

Da mesma forma, os duelos retratados nas narrativas de faroeste criaram a concepção do velho Oeste como uma terra sem lei. Mostram que, embora tenha substituído a selvageria dos índios, a civilização não conseguiu criar um espaço civilizado, pois a violência e a lei imperavam no velho Oeste. Duelos- uma disputa, combate ou confronto entre duas pessoas- eram motivados, em geral, por desagravo à honra, desavenças individuais, familiares, em facções ou grupais, e outros tipos de confronto de cunho fortemente emocional. Uma provocação comum era a disputa de quem seria o gatilho ou o chicote mais rápido.

Assim como nas narrativas do western, em *Cágada*, há o conflito entre civilização e selvageria, entre ordem e desordem. O conflito se instala gerando o inevitável confronto, mas este cessa sem que haja combate. Podemos comprovar esse fato em pelo menos quatro episódios. Um deles ocorre no início do romance, quando Mister Glupp invade o território indígena. O conflito que se instala é entre a figura do invasor, europeu, dito civilizado e o invadido, índio, dito selvagem.

Mister Glupp sente-se no direito de invadir, por compreender que as terras foram legitimamente compradas pela ACA e que os pretensos objetivos da companhia eram, nobres, pois pretendia doar aquelas terras para que judeus espalhados pelo mundo pudessem vir e se dedicar à agricultura. Por outro lado, Namai, na defesa das terras dos indígenas, resolve enfrentar os tratores da ACA, não aceitando que sua tribo fosse

³⁸⁷ MARCONDES, 2009, p. 4.

expulsa do local de suas raízes. Esse conflito gera confronto na véspera da chamada “Noite da Masada Nativa”, provocado por Mister Glupp que

...vendo que nada adiantou , deu o ultimato: era amanhã que ele entraria com o trator e gente armada, e cachorros e tudo, para escorraçar Namai e sua tribo para longe dali, para o inferno, para o diabo, *oh, yes, to devil!*³⁸⁸

Entretanto, o combate, de fato, não ocorreu, visto que Namai e sua tribo preferiram o auto-sacrifício a ter que abandonar suas terras ou morrer pelas mãos de brancos. O conflito não cessa, pois Gimbo, como nós já analisamos antes, é o símbolo da resistência do índio perante a opressão do colonizador, e o fato de estar vivo simboliza a sobrevivência dessa resistência e, portanto, do próprio conflito.

Outra situação de conflito se dá entre Mister Glupp e Ovo de Páscoa, sendo que entre eles não ocorre o contraste entre civilização e barbárie, mas sim entre ordem e desordem. O projeto de colonização que Mister Glupp representa não condiz com as intenções de Ovo de Páscoa. Enquanto a ACA pretende construir uma comunidade judaica, Ovo de Páscoa, embora sua pretensão inicial fosse apenas ganhar uma aposta feita com seu sobrinho, almeja construir não uma comunidade fechada, mas um município. O confronto gerado por esse conflito ocorre no momento em que Ovo de Páscoa instala o Gimbo’ s Bar em frente à sede da companhia.

Essa ação é triplamente ofensiva a Mister Glupp e à sua família. Primeiro, Ovo de Páscoa instala o seu estabelecimento nas terras da ACA sem pedir permissão, pois ninguém “soube justificar como, mas a verdade é que, numa noite para a outra, apareceu uma barraca bem defronte à sede da ACA, com duas janelas, uma portinhola, um papagaio no poleiro e uma placa muito descarada: Gimbo’ s Bar”.³⁸⁹ Segundo, o tio de Babico instala um estabelecimento que vende bebida de álcool, algo que

Lady Hilda não podia nem sentir o cheiro de álcool- bastara aquela gosma de pecado que recebera pelas narinas, criança ainda, resistindo ao cerco de soldados que acabavam de afogar as mágoas da guerra na base do *scotch*. Desde então o álcool passou a sinônimo de tudo o que não prestava, até de poluição.³⁹⁰

³⁸⁸ MÁRSICO, 1974, p. 16.

³⁸⁹ Op. Cit., p. 33.

³⁹⁰ Op. Cit., p. 34.

Além disso, o Gimbo' s Bar foi “colocado num lugar muito estratégico, bem no alinhamento do melhor terreno da que seria a única e principal rua da futura Cágada – no terreno que Mister Glupp reservara para construir a sinagoga”.³⁹¹ Como o terreno em frente à sede da ACA era o local da futura “casa de Deus” e, portanto, considerado um lugar sagrado, a invasão desse espaço é notada como profanação e é encarada pelo chefe da ACA como um desafio ou, na transcrição que o narrador faz das palavras de Mister Glupp, “*oh, yes, a provocation!*”³⁹² Imaginar que o espaço reservado para pessoas sérias em uma igreja é substituído por pessoas rindo em um bar, evidencia a invasão do profano no sagrado, provocando, conseqüentemente o efeito cômico.

O confronto se torna inevitável quando Mister Glupp dá ordens para que Ovo de Páscoa retire sua barraca do terreno invadido ou os tratores da ACA passariam por cima do estabelecimento. Entretanto, como o tio de Babico não acata as ordens, Mister Glupp se vê obrigado a cumprir a ameaça. É nesse momento que o duelo entre ambos alcança o clímax:

O Ovo de Páscoa saiu da barraca e se deitou, bem na calçada, na frente do trator.

- Matar Bugre, é fácil, basta uma geada- falou.

Mister Glupp ficou tenso. Seu desejo era gritar para o tratorista: “passe!”. Mas achou que podia se complicar. E se o desgraçado ficasse embaixo da esteira mesmo?³⁹³

Como Mister Glupp titubeia quanto à providência a ser tomada, o confronto vai se diluindo, a partir do acordo proposto por Padre Nero: “...quando chegar o primeiro patricio, o nosso amigo[Ovo de Páscoa], aí, sai?”³⁹⁴ A aposta entre o chefe da ACA e o invasor do terreno serve para por fim ao embate, e evita o combate. Contudo, amplifica o conflito, pois ambos ficam ansiosos pelo resultado da oposta, visto que mudaria toda a história de Cágada, e prejudicaria sobremaneira os projetos de um deles: “Todas as manhãs Mister Glupp olhava na folhinha para ver quantos faltavam e se punha no trabalho o resto do dia inquieto, nervoso, esperando”.³⁹⁵

Outra situação conflitante ocorre nos episódios em que Ovo de Páscoa opõe-se a Mister Glupp quanto às intenções do futuro das terras da ACA. Como Mister Glupp é

³⁹¹ MÁRSICO, 1974, p. 34; 35.

³⁹² Op. Cit., p. 35.

³⁹³ Op. Cit., p. 41.

³⁹⁴ Op. Cit., p. 46.

³⁹⁵ Op. Cit., p. 48.

contra a criação do município, por compreender que divergia dos propósitos da ACA, Ovo de Páscoa planeja e executa o falso ataque indígena para forçá-lo a aceitar seu projeto. Do Toldo Estadual, traz os índios a preço de cachaça para dar um susto em Mister Glupp. Na liderança da simulação está o Ovo de Páscoa e Comandante. Nota-se analogia entre essas personagens e as personagens das narrativas de faroeste.

Ovo de Páscoa é comparado a Pancho Villa, um dos mais conhecidos generais e comandantes da Revolução Mexicana. Esse caudilho mexicano combateu a ditadura em seu país durante uma guerra civil. É popular entre os mexicanos, sendo comparado a Robin Hood e considerado grande vingador das derrotas mexicanas frente aos poderosos "gringos", um símbolo da resistência nacional, alguém que ninguém conseguira capturar, uma lenda.

Em *Cágada*, a comparação é feita no episódio em que o narrador conta a origem de Ovo de Páscoa, enfatizando a sua coragem ao enfrentar a força da companhia de colonização: “O Ovo de Páscoa [ao apostar com Babico], então, crescia em importância como um guerreiro mexicano ao tempo de Pancho Villa”.³⁹⁶ Da mesma forma, a analogia entre a personagem histórica mexicana e a personagem do romance em análise ocorre no episódio da falsa invasão à sede da ACA, quando Ovo de Páscoa encontra-se com Coronel Maneio para chegar a um acordo:

Ovo de Páscoa, imitando um gesto de Pancho Villa em pleno burburinho de assalto e peleia nas suas campinas mexicanas, subiu no trem e solicitou uma conversa particular com Maneio num canto.³⁹⁷

Se Ovo de Páscoa é comparado a uma personagem histórica, o Comandante representa o caubói dos westerns em geral, incorporando suas qualidades, como devoção pela arma, companhia de uma figura cômica e lerda, como o Perna de Pau, vigor físico, respeito à moral e passado desconhecido. Na verdade, ao dizermos que o Comandante representa o caubói, não estamos, de forma alguma, sendo incoerentes com a análise feita, relacionando essa personagem com o cavaleiro andante Dom Quixote, porque o caubói, essa figura mítica do western, na verdade, é uma reatualização do cavaleiro andante das novelas de cavalaria e dos heróis gregos. Porém, devemos lembrar que, assim como a personagem de Cervantes é uma sátira à figura do cavaleiro andante,

³⁹⁶ MÁRSICO, 1974, p. 35.

³⁹⁷ Op. Cit., p. 95.

o Comandante é uma releitura cômica do caubói americano e, conseqüentemente, de toda a sua representação:

A figura mais destacada em meio daquela centena de bugres era o Comandante, mosquetão na terra como bengala de apoio- mastro afanoso de quem toma posse de coisa alheia...espalhara os bugres nos pontos mais estratégicos, armados de arcos e flechas, balaços, gaiolas e aguardente, desviara os trilhos bem na reta final onde morreram Namaí e sua tribo, se adonara do resto, e ali estava em pé de guerra à espera do trenzinho da ACA ou de quem mais viesse. Era uma autêntica invasão.³⁹⁸

Diferentemente do caubói, que geralmente consegue o que pretende, o Comandante não atinge seus objetivos, embora lute para alcançá-los. Juntamente com Ovo de Páscoa, ele representa a quebra da ordem pré-estabelecida, indo contra os propósitos de Mister Glupp. Entretanto, o chefe da ACA prefere um acordo a ter um combate frontal com os índios, considerados selvagens. Com o conflito instaurado, o inevitável confronto ocorre no episódio em que Mister Glupp resolve falar com os líderes da invasão:

Mister Glupp desceu com o trator e Padre Nero seguiu atrás. Quando chegou nas terras, deu com Ovo de Páscoa, o Comandante e o Perna de Pau, de pé, na frente, em posição de alerta, mais além Babico, de cócoras, e aos fundos bugres e mais bugres deitados no chão inertes...dispostos a matar no cansaço da inércia, século, a presença da companhia inglesa, o domínio da ACA.³⁹⁹

Esse é o clímax do confronto e, embora pareça que o combate é iminente, logo o perigo se desfaz, pois Mister Glupp cede à pressão de Ovo de Páscoa: “Vizinho...*neighbour*, se aproxime e pode mandar que todo mundo se levante. Concordo que saia o município. *Shake-hands!*”⁴⁰⁰ Embora não haja a invasão do índios, o conflito continua, já que a concordância de Mister Glupp está condicionada ao compromisso que Ovo de Páscoa assume perante ele de não permitir que Lady Salma se torne mulher do Coronel Maneio. Entretanto, Ovo de Páscoa já assumiu o compromisso de tornar a filha do chefe da ACA mulher do Coronel Maneio em troca da autorização para a criação do município de Cágada.

A situação é cômica: através de efeito dominó, uma situação gera outra, sucessivamente. Ovo de Páscoa, para criar o município, precisa da autorização do

³⁹⁸ MÁRSICO, 1974, p. 90.

³⁹⁹ Op. Cit., p. 98.

⁴⁰⁰ Op. Cit., p. 98.

Coronel Maneio. Por sua vez, este autorizaria somente se obtivesse a filha de Mister Glupp em casamento. Para conseguir o aceite do chefe da ACA, Ovo de Páscoa realiza um falso ataque indígena à sede da ACA, forçando-o a pedir a sua ajuda. Coronel Maneio se oferece perante Mister Glupp para defender a sede da ACA, mas para isso exige se casar com Lady Salma. O chefe da ACA, por sua vez, permite a criação do município perante o compromisso de Ovo de Páscoa de que sua filha não se casaria com Coronel Maneio, fechando, dessa maneira, o círculo.

Essa situação se complica quando, criado o município de Cágada, seu primeiro prefeito, Ovo de Páscoa, exige por decreto-lei que Lady Salma se case com Coronel Maneio, cumprindo com seu compromisso e quebrando com a promessa feita a Mister Glupp. Isso gera revolta por parte do chefe da ACA, que imediatamente marca o casamento entre sua filha e Muja. O confronto se torna inevitável no dia do matrimônio entre Muja e Lady Salma, em frente à réplica do Templo de Salomão, momento em que Ovo de Páscoa e Coronel Maneio, de posse do decreto, estão dispostos a impedir a celebração, visto que a noiva pertence à municipalidade:

A hora do casamento pareceu o começo da guerra. Na frente do Templo de Salomão, de um lado, Mister Glupp, Lady Hilda, todos os patrícios do Bom Fim comandados por Arão, o trator com o tanque cheio de óleo e a peonada. De outro, Ovo de Páscoa, Comandante, Perna de Pau e Babico e todos os bugres do Toldo Estadual de Rodeio trazidos na véspera e armados de arcos e flechas, balaios e gaiolas, na promessa de aguardente pela vida eterna.⁴⁰¹

O narrador chega a comparar o confronto com a passagem de Moisés e os judeus pelo Mar Vermelho fugindo do exército egípcio: “As alas foram abertas, era como se o Mar Vermelho atendesse a uma nova ordem de Moisés, e os noivos deveriam passar pelo meio em direção à sinagoga”.⁴⁰² O duelo entre judeus e não-judeus é evidente, e parece prestes a eclodir:

No exato momento em que iam cruzar pelas duas alas- alas em iminente aceleração de faz isto ou aquilo – a porta do templo de Salomão se abriu, por dentro, e dela saltou Padre Nero montado no seu burrico.⁴⁰³

⁴⁰¹ MÁRSICO, 1974, p. 150.

⁴⁰² Op. Cit., p. 151.

⁴⁰³ Op. Cit., p. 151.

A presença de Padre Nero quebra a expectativa do combate, principalmente ao anunciar que Muja e Lady Salma não mais se casariam, visto que ele já os havia casado na manhã daquele dia, através de cerimônia católica. A comicidade dessa situação está relacionada efetivamente à quebra de expectativa. Desse modo o confronto se dilui, mas o conflito persiste de outro modo. Se antes havia a dicotomia judaísmo e cristianismo, agora um invade o outro e dá lugar a um hibridismo religioso, pois personagens que vêm de uma cultura judaica, por força das circunstâncias, são casados em um ritual cristão. O fato de terem que aprender a conviver com ambas as culturas gera esse novo embate, difícil de ser mensurado.

Desse modo, o conflito, presente nas narrativas do western através dos duelos entre caubóis e dos enfrentamentos entre o índio e o branco, é recuperado em *Cágada*, porém de modo a mostrá-lo não na visão maniqueísta, de luta entre o “bem” e o “mal”, mas através de seu caráter fugidio. Por mais que o leitor tenha afinidade por uma das causas defendidas pelas personagens, é inegável o fato de que nenhum dos lados escapa aos mecanismos de comicidade.

A ambientação, a corrida do outro e o espaço de conflito são mitemas, analisados por nós, que permitem a presença do mito do faroeste em *Cágada*, pois tanto nas narrativas do western quanto no romance em análise, vemos a concepção de um espaço como "uma terra sem lei", na qual se depositou grande expectativa de progresso, mas onde, finalmente, restou apenas conflito e frustração. A partir desse ponto, passaremos a perceber como essa concepção permite uma releitura da história, principalmente no tocante à colonização judaica no Rio Grande do Sul e ao golpe militar de 1964.

4 A RELEITURA DA HISTÓRIA

Toda a narrativa está inserida em um contexto histórico, que representa. Em *Cágada*, a representação histórica refere-se, sobretudo, à colonização judaica no Rio Grande do Sul e ao golpe militar de 64. Analisaremos como a ficção de Mársico dialoga satiricamente com a História, de modo a proporcionar o processo de reflexão a respeito do próprio texto ficcional e sua relação com o contexto histórico.

A reescrita é primeiramente uma reformulação intertextual, mas pode confinar-se a citações, alusões, menções de diferente ordem, até pode apresentar um texto subjacente e colocar em evidência acontecimentos ou textualidades anteriores. Isso é o que ocorre em *Cágada*, pois Gladstone O. Mársico satiriza a colonização judaica no Rio Grande do Sul e o Golpe Militar de 1964. Propõe uma versão singular, pautada em uma história do cotidiano para alcançar um contexto histórico e espacial específico, dialogando com a historiografia e aliando a narrativa e a narração prosaicas a um registro humorístico e sarcástico muito forte.

4.1 A COLONIZAÇÃO JUDAICA NO RIO GRANDE DO SUL

A história da colonização judaica no Rio Grande do Sul dialoga com o olhar satírico de Mársico em *Cágada*. Mesmo que o leitor desconheça a primeira, pode perceber as estratégias discursivas presentes em *Cágada* para recriar os eventos históricos, de modo a satirizá-los e alcançar os fins próprios dessa modalidade literária. A sátira social é o que dá a tônica do romance em análise no que tange à colonização judaica. Expõe, critica e censura os males da sociedade e/ou de indivíduos, fingindo contar uma parte da realidade. É cômica, porque se utiliza de ativadores de comicidade que propiciam o riso.

4.1.1. A COLONIZAÇÃO JUDAICA NO RIO GRANDE DO SUL PELO OLHAR DA HISTÓRIA

A vinda de europeus para o Rio Grande do Sul não foi um fato isolado. Após a abolição da escravatura, o Brasil enfrentava uma forte crise no setor trabalhista, visto que não havia mais escravos para trabalhar a terra. O governo percebeu que para estimular o setor agrícola brasileiro, atendendo à demanda dos grandes latifundiários, uma alternativa viável e barata era fortalecer a imigração. A Europa encontrava-se em crise e migrar era a melhor oportunidade para aqueles que possuíam dificuldades financeiras. Especificamente, os judeus do Leste foram incentivados a migrar e contaram com a ajuda da ICA- Jewish Colonization Association, uma companhia de colonização judaica estabelecida na Europa, que adquiriu colônias de terra na América para fins de assentamento.

A historiadora Isabel da Rosa Gritti ressalta que o governo do estado autorizou a Jewish Colonization Association a funcionar no Rio Grande do Sul, em 1903, levando em consideração o objetivo desta:

Propunha-se a ICA a colonizar áreas até então despovoadas ou pouco povoadas através do assentamento de imigrantes israelitas em colônias agrícolas. O estabelecimento de imigrantes, não somente contribuiria para a ocupação de regiões pouco povoadas, mas, também, possibilitaria o surgimento do comércio, do transporte, enfim, de toda uma infra-estrutura capaz de tornar a região atrativa. Assim é que o governo do Estado declara a Jewish Colonization Association de utilidade pública.⁴⁰⁴

Franz Philipson era o vice-presidente da companhia e não desconhecia totalmente o Rio Grande do Sul, tendo em vista que a companhia francesa, da qual ele era presidente, atuava no Estado como arrendatária da Viação Férrea do Rio Grande do Sul. Soma-se a isso o fato de que o diretor da empresa auxiliou a ICA na compra da Fazenda Quatro Irmãos. É

nas proximidades da linha férrea da Colônia Philippon, administrada pela empresa da qual Franz Philippon era presidente, que a ICA cria sua primeira colônia agrícola no Estado. A proximidade da estrada de ferro também caracteriza a segunda colônia fundada, a Fazenda Quatro Irmãos.⁴⁰⁵

A escolha de Quatro Irmãos, por parte da ICA, a fim de que um novo núcleo israelita fosse criado, seguramente, não é aleatória, pois se tratava de uma das últimas áreas devolutas do Estado e abrigava uma enorme riqueza florestal. Além disso, estava

⁴⁰⁴ GRITTI, 2004, p. 1.

⁴⁰⁵ Op. Cit., p. 1.

estrategicamente localizada nas proximidades da ferrovia. O elemento determinante na escolha foi a existência da floresta na região. Entretanto, Gritti salienta que

Apesar de iniciar a atividade de colonização após três anos de preparativos, a Fazenda Quatro Irmãos revelou-se problemática. Quando os imigrantes começaram a chegar, constataram que as promessas feitas pelos agentes da ICA na Europa não se concretizaram, pois nem as modestas casas que os abrigariam estavam prontas. Foram alojados precariamente em barracões, à espera de um possível assentamento.⁴⁰⁶

Um grande número de imigrantes desconhecia totalmente a atividade agrícola e o trato com os animais. A companhia selecionava os que seriam instalados na colônia agrícola. Além do despreparo de muitos dos judeus em relação ao trabalho na terra, soma-se o fato de que a ICA não se preocupou em nenhum momento em instruí-los. A maioria dos colonos

não entendia nada de agricultura e pecuária [...]. Os funcionários da ICA, que vieram da Europa, entendiam dessas coisas tanto quanto os colonos. Nem uns nem outros sabiam a diferença entre um pé de cebola e um pé de repolho, entre um cavalo ou vaca e um elefante.⁴⁰⁷

Desde o início, a colonização judaica de Quatro Irmãos revelou-se defeituosa. Um considerável número de imigrantes foi atraído para a nova colônia agrícola da ICA por toda sua propaganda veiculada. Em 1915, três anos após o início da colonização da Fazenda, ela encontrava-se praticamente despovoada, pois dos imigrantes que lá chegaram, poucos permaneceram. Em 1923, embora a colônia tenha sido palco de batalhas da Revolução de 23, o malogro da colonização israelita de Quatro Irmãos deveu-se a outros fatores e não, apenas, a este movimento revolucionário:

Quando o movimento revolucionário de 1923 atingiu a colônia, os poucos israelitas que lá residiam encontravam-se mergulhados em plena crise e com uma elevada, além de não revelada, dívida para com a Companhia.⁴⁰⁸

A saída dos imigrantes aumentava constantemente, ainda que a ICA exercesse as mais variadas formas de pressão para que não abandonassem a colônia, revelando-se ineficiente. Nem sequer a dívida dos israelitas para com a Companhia, o principal

⁴⁰⁶ GRITTI, 2004, p. 1.

⁴⁰⁷ CHWARTZMAN, apud GRITTI, 2004, p. 1

⁴⁰⁸ GRITTI, 2004, p. 2.

instrumento de pressão, teve a capacidade de evitar o abandono das terras. Ao passo que ocorria o êxodo dos judeus, em 1921, aumentava o afluxo de não israelitas à Fazenda. Com isso, a Companhia cria, em 1926/1927, dois novos núcleos populacionais dentro dos limites da Fazenda, com o objetivo de dar novo impulso à sua atividade de colonização. Também, para convencer imigrantes dispostos a se instalarem como agricultores em Quatro Irmãos, a ICA envia Gregório Joschip, imigrante israelita que prosperara na colônia, dedicando-se à indústria madeireira, para o Leste europeu. Gritti destaca que os israelitas que se dedicaram à atividade não-agrícola, como a indústria madeireira e os moinhos manuais ou movidos por cavalo foram os poucos que obtiveram êxito em Quatro Irmãos. Foram criados dois novos núcleos em 1926/ 1927, respectivamente, Barão Hirsch e Baronesa Clara, sendo evidente que essa nova tentativa de colonização judaica “servira especialmente para a valorização da Fazenda, através do povoamento e da infra-estrutura criada com o surgimento destes dois núcleos”.⁴⁰⁹

A partir de 1931, houve a suspensão da instalação de israelitas como agricultores em Quatro Irmãos. Muitos acreditam que isso se deu devido às restrições impostas pelo Governo Federal à entrada de imigrantes no país, após o Movimento Revolucionário de 1930 e, especialmente com a decretação do Estado Novo, após 1937. Entretanto, estudos recentes mostram que o motivo foi outro, ou seja, o processo deficiente de colonização:

Podemos afirmar que as restrições impostas pelo governo Vargas - como demonstraram os estudos recentemente realizados por Jeff Lesser e Maria Luiza Tucci Carneiro (Lesser, 1989; Carneiro, 1988) —, à entrada dos israelitas, não prejudicaram a atividade de colonização em Quatro Irmãos, uma vez que o estabelecimento de novos imigrantes israelitas estava condicionado ao sucesso dos grupos Barão Hirsh e Baronesa Clara. A decisão de suspender a colonização da Fazenda Quatro Irmãos, através do assentamento de imigrantes israelitas, deveu-se, unicamente, ao fato de que, até este momento, a mesma sempre fora deficitária.⁴¹⁰

A Jewish Colonization Association não sofreu restrições em suas múltiplas atividades levadas a efeito em Quatro Irmãos, diferentemente ao que ocorria com os imigrantes judeus no período Vargas. O interesse maior da companhia, naquele momento, era a exploração florestal da Fazenda. Por isso, a suspensão temporária de venda de terrenos imposta à ICA pelo Ministério da Agricultura, na década de 1940, até que obtivesse uma nova autorização para continuar funcionando no país, não teve

⁴⁰⁹ GRITTI, 2004, p. 2.

⁴¹⁰ Op. Cit., p. 2.

conseqüências negativas, já que havia, ainda, madeira a ser explorada. Gritti esclarece o modo como a Companhia agia:

A importância atribuída pela ICA à exploração florestal pode ser avaliada pelo fato de que a venda dos terrenos ocorria somente após o abate das árvores existentes no mesmo. Além disso, a exploração florestal era proibida ao colono israelita, ela podia ser realizada somente com a autorização da Companhia. Tal proibição era assegurada pelo contrato de Promessa de Compra e Venda, feito pela Companhia, com os imigrantes instalados.⁴¹¹

A causa principal do fracasso ocorrido com a colonização judaica de Quatro Irmãos foi o abandono dos israelitas à sua própria sorte, que se soma à influência de outros fatores, como as variações climáticas, que prejudicam as colheitas promissoras, ou o baixo preço dos produtos agrícolas, reflexo da grande depressão econômica de 1929. As companhias de colonização viam na atividade de imigração e colonização uma forma de obter altos rendimentos, e o comportamento da ICA, frente aos colonos israelitas por ela instalados na Fazenda, não foi diferente, ainda que divulgasse objetivos eminentemente humanísticos:

Durante o período em que atuou em Quatro Irmãos, a ICA modificou sua maneira de auxiliar os israelitas europeus. Até a década de 1940, ela dizia fazê-lo através do assentamento dos mesmos, ainda que um número reduzido de imigrantes tenham sido instalados em Quatro Irmãos. A partir do momento em que a Companhia intensifica sua atividade de exploração florestal e posterior venda dos terrenos, auxilia financeiramente instituições que se ocupam dos emigrantes/imigrantes, o que segundo ela, vinha ao encontro dos seus objetivos.⁴¹²

A transferência de lucros para o exterior, por parte da ICA, era defendida como sendo necessária para a continuidade da tarefa de auxílio aos israelitas. O interesse primeiro da ICA, ao comprar a Fazenda Quatro Irmãos, deveu-se à existência, na região, de uma grande riqueza florestal. Além disso, a venda de 93.985 hectares da Fazenda, em uma região escassamente povoada e com perspectiva de um crescimento rápido, dado o elevado contingente populacional em busca de terras, revelou-se tão lucrativa quanto a exploração florestal. Nesse sentido, a valorização da fazenda e a exploração florestal estão diretamente ligadas a toda a infra-estrutura criada em Quatro Irmãos, especialmente o ramal férreo:

⁴¹¹ GRITTI, 2004, p. 2; 3.

⁴¹² Op. Cit., p. 3.

A Jewish preocupou-se e se ocupou, primeiramente, com as condições adequadas à exploração da riqueza florestal da Fazenda e só num segundo momento com a instalação dos imigrantes israelitas. Estes tiveram participação decisiva na valorização dos 93.985 hectares da Fazenda Quatro Irmãos, através do povoamento e do conseqüente trabalho por eles desenvolvido, incluindo-se a construção do ramal férreo.⁴¹³

Gritti é enfática ao afirmar que, após meio século de atuação da ICA há a confirmação de que o interesse da companhia foi prioritariamente econômico, o que, segundo a estudiosa, não casa com os princípios e objetivos de uma companhia colonizadora que se intitulava filantrópica e preocupada com a sorte de seus irmãos israelitas. A isenção do pagamento do imposto de renda, exatamente no período em que obtinha os maiores rendimentos com a exploração florestal e com as vendas dos terrenos, revela que a Companhia procurou valer-se do fato de ter sido declarada de utilidade pública para conseguir privilégios junto às instituições governamentais.

4.1.2 A COLONIZAÇÃO PELAS LENTES DE *CÁGADA*

Embora *Cágada* possua pontos convergentes e divergentes em relação à historiografia oficial no que tange à colonização judaica no Rio Grande do Sul, mais do que encontrar tais pontos, o foco de nossa análise é a percepção das estratégias discursivas que permitem a confrontação do texto ficcional com o historiográfico. Desse modo, será possível compreender os ativadores de comicidade que, aliados ao olhar satírico, possibilitam não somente a visualização da história, mas também a sua revisão.

A Armarish Colonization Association representa, em *Cágada*, uma companhia de colonização que, outorgada pelo governo, busca executar seu projeto de colonização e exploração das colônias compradas no Rio Grande do Sul. Ela é o objeto pelo qual Gladstone O. Mársico, através da sátira às suas atividades, abre um espaço privilegiado de reflexão sobre todo o processo de colonização judaica no Rio Grande do Sul. Logo na apresentação da companhia, o narrador afirma que o “objetivo da instituição era reviver o espírito bíblico dos filhos de Israel fazendo-os renegar o bezerro de ouro do comércio e se devotar à penitência da lavoura.”⁴¹⁴ Embora o objetivo anunciado pela ACA refira-se ao retorno dos israelitas às origens bíblicas, no que tange ao trabalho com a terra, ele não se concretiza no decorrer da narrativa, pois o que presenciamos aí é a

⁴¹³ GRITTI, 2004, p. 3.

⁴¹⁴ MÁRSICO, 1974, p. 15.

preocupação da companhia apenas em gerar lucro e riquezas para si, podendo ser comparada à ICA que também tinha interesse puramente econômico.

No episódio da chegada da companhia em Cágada, Mister Glupp trata de expulsar os nativos que ali viviam visto que “queria as terras desocupadas”. O narrador é enfático ao afirmar que “havia terra de sobra para todos, mas ele não queria saber”, pois “queria as terras com tudo, até com os bichos, mas não com aquela gente”.⁴¹⁵ A expulsão da tribo de Namai, embora houvesse abundância de terras, demonstra a ganância da companhia que deseja domínio absoluto. A comicidade desse episódio decorre da supervalorização do animal em detrimento do ser humano. Da mesma forma, a substituição que a companhia faz da denominação do território adquirido de “as terras do Bugre Sem Fala”⁴¹⁶ por “as terras da ACA”⁴¹⁷ é forte indício do caráter dominador da empresa.

Outro sinal de que a ACA tinha intenções relacionadas mais à exploração florestal do que propriamente à colonização aparece ainda no episódio que mostra que as terras onde se instalou a companhia estão estrategicamente localizadas próximas à linha férrea. O escoamento da madeira, desse modo, seria facilitado: “...a ACA inaugurou as duas linhas a férrea e a telefônica, ligando aquele imenso território ao município de Nova Floresta...”,⁴¹⁸ sendo que “trem, o pessoal de Nova Floresta já conheci, pois há muitos e muitos anos a Viação Férrea do Rio Grande do Sul cruzava com os comboios de Porto Alegre para São Paulo e vice-versa”.⁴¹⁹

A aquisição pela companhia de um território próximo a uma ferrovia interestadual demonstra que o local não foi escolhido aleatoriamente, mas sim houve uma estratégia considerando a viabilidade no transporte de cargas, tanto é que a composição do transporte ferroviário da ACA era composta de três vagões de carga e apenas um para passageiro. Mais uma vez, a comicidade está relacionada à valorização, ainda que implícita, de objetos, representados pela carga, em detrimento do ser humano, representado pelo passageiro.

A exploração florestal ocorria principalmente porque a ACA precisava das terras limpas para que pudesse utilizá-las para a colonização. Por isso, Mister Glupp, ao vir para Cágada, tomou, como primeira providência, a derrubada de árvores, demonstrando

⁴¹⁵ MÁRSICO, 1974, p. 15.

⁴¹⁶ Op. Cit., p. 13.

⁴¹⁷ Op. Cit., p. 16.

⁴¹⁸ Op. Cit., p. 16.

⁴¹⁹ Op. Cit., p. 17.

que a Armarish primeiramente se preocupou com as condições adequadas à exploração da riqueza florestal das terras e apenas num segundo momento com a instalação dos imigrantes israelitas.

Embora a proximidade da ferrovia fosse fator importante para a escolha das terras da ACA para fazer a colonização, essa escolha se deu fundamentalmente pelo fato dessas áreas serem devolutas e abrigarem uma enorme riqueza florestal. O episódio no qual Ovo de Páscoa instala o Gimbo's Bar nas terras da ACA mostra que um dos argumentos para justificar a sua invasão está relacionada a condição das terras como devolutas, como se vê no diálogo entre Coronel Maneio e Ovo de Páscoa:

- Mas, que diabo, quem é que lhe botou na cabeça uma idéia destas? Não sabe que está em terra alheia? Não sabe que o Seu Mister é dono de tudo isto aqui?
- Menos de mim.
- Ora bolas, quem é o senhor?
- Um posseiro.
- Um posseiro? Aqui?
- E porque não? É terra devoluta.
- Terra devoluta um cacto! O Seu Mister vai encher ela de patricios. Vai ser um lugar de grande futuro. Uma Velópolis!⁴²⁰

O episódio é cômico porque Ovo de Páscoa justifica tanto a sua invasão, quanto o fato de ter ignorado a presença da ACA com o mesmo argumento que esta usa para comprar as terras habitadas por indígenas, considerando-as devolutas. Os israelitas que se dedicaram à indústria madeireira, como Arão e o grupo vindo do bairro do Bom Fim foram os únicos que obtiveram êxito em Cágada. Contudo, logo que “nenhum pinheiro mais havia para ser derrubado”, esses judeus, em vez de continuarem vivendo e investindo as riquezas em Cágada, preferem ir “no rumo do Bom Fim”.⁴²¹

O nome da companhia, ao mesmo tempo em que é cômico, revela o seu caráter satírico, dada a semelhança entre ICA e ACA, uma vez que a sigla é formada tendo apenas uma vogal como elemento diferenciador. A comicidade decorre da aproximação do aspecto fonético de ambos nomes e, concomitantemente, afastamento quanto ao significado. Enquanto que “Jewish” deriva da palavra inglesa *Jew*, que significa “judeu, “Armarish” possivelmente deriva da palavra *army*, significando “exército.” A conotação da palavra “exército”, no contexto da narrativa, refere-se a batalhão de pessoas designadas para cumprir comandos e realizar uma missão determinada por uma força

⁴²⁰ MÁRSICO, 1974, p. 46.

⁴²¹ Op. Cit., p. 161.

hierarquicamente superior. Nesse caso, essa palavra faz com que pensemos nos judeus como bonecos a cumprir um projeto determinado pela companhia, bem como indica conflito, pois remete soldados em batalha.

Há metáforas que representam a história como redentora, pois circula de volta à restauração de seu momento originário, constituindo uma espécie de mito fundador. Sendo assim, estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal é possuir uma identidade cultural. Esse núcleo é o que se compreende por tradição, caracterizada pela fidelidade às origens, pela sua presença consciente diante de si e pela sua “autenticidade”. Obviamente que se trata de um mito capaz de moldar o imaginário, influenciar ações, conferir significados à vida e dar sentido à história.

Em *Cágada*, as várias referências a Moisés e ao êxodo permitem verificarmos a presença do mundialmente difundido mito da saída do povo hebreu, liderado por Moisés no grande Êxodo, do Egito Antigo, onde era escravo, em direção à Terra Prometida. Esse relato bíblico é mostrado de duas maneiras em *Cágada*: a primeira através do compartilhamento de um ponto comum no passado e a segunda pela busca de nova terra prometida.

Os mitos fundadores, sendo transitórios, possuem seu poder redentor no futuro, embora descrevam o que já aconteceu, o que era no princípio. Caracterizam-se por sua estrutura narrativa ser cíclica, mas seu significado ser frequentemente transformado dentro da história.

No romance em análise, Mister Glupp e os demais patrícios creditam suas origens ao mito fundacional da terra prometida. O pretenso objetivo da companhia é o de voltar às origens fundacionais do povo judeu e transformar aquelas terras numa nova Canaã, esperança unificadora do povo judeu em busca de um tempo perdido, contudo baseando-se unicamente no trabalho com a terra,

A relação entre o mito fundacional e a publicidade, segundo Woodward (2000) refere-se ao fato de os anúncios somente serem “eficazes”, na sua intenção de vender, se apelarem para os consumidores e fornecerem imagens com os quais estes possam se identificar. A identificação, originária na psicanálise, seria o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades.

A ACA, objetivando incentivar a migração às suas terras, utiliza como principal recurso publicitário a questão da identidade cultural, apelando à narrativa da história judaica, sendo o principal elemento o mito fundador relacionado à terra prometida.

Percebemos como isso é comicamente representado no romance através da observação do próprio objetivo da ACA e do que disse Mister Glupp a Muja, quando quis convencê-lo a não partir de Cágada:

A terra, aqui, tem ouro. Oh, yes, gold! Bem que os nossos superiores têm razão. God save Sir Glorian! Devemos voltar para a terra. Na terra estão as nossas tradições, o nosso passado. Quem sabe você será o pioneiro, o desbravador? Um outro Moisés? Fantastic!...⁴²²

A comicidade provém da ridícula e exagerada comparação feita entre Muja e Moisés, que é amplificada, pois sabemos que Mister Glupp está realizando um apelo através da Bíblia para convencer Muja. Outro exemplo que mostra o apelo à questão identitária para motivar a vinda de israelitas às terras da ACA relaciona-se à idéia que Comandante teve de construir uma réplica do templo de Salomão naquele lugar, e assim conseguir assinaturas para o abaixo – assinado em favor do novo município: “Gente que se visse o templo, o novo templo de Salomão, sentiria na alma um toque de violinista no telhado, oh yes!”⁴²³ O templo de Salomão é considerado sagrado para os judeus por ser a primeira edificação construída para abrigar a Arca da Aliança, que significava a ligação entre Deus e os judeus. Quanto a este templo original, o Comandante comenta:

- Mas o que é que fez o tal Rei Salomão para engatar a turma? – interessou-se Ovo de Páscoa.
 - Construiu um templo todo de cedro. Cedro do Líbano!...
 - E daí, Comandante, qual foi a vantagem que Salomão levou em tudo isso? – insistiu Ovo de Páscoa.
 - Não havia judeu no mundo que não quisesse ver aquela maravilha.⁴²⁴

Nesse episódio, o Comandante apelou para uma história que é comum aos israelitas e faz parte de sua identidade cultural: a construção do grande templo de Salomão. Da mesma forma, Mister Glupp, na carta enviada a Sir Glorian sobre os novos planos para incentivar a vinda de judeus, faz menção a essa construção, como sendo uma maneira de “vender uma nova imagem da colonização, mesmo que fosse a velha, melhorada”.⁴²⁵ Além disso, assim como o Templo original foi construído de cedro libanês, o novo templo seria construído com a madeira encontrada em Cágada, referindo-se indiretamente à exploração madeireira.

⁴²² MÁRSICO, 1974, p. 51.

⁴²³ Op. Cit., p. 108.

⁴²⁴ Op. Cit., p. 104.

⁴²⁵ Op. Cit., p. 107.

A propaganda veiculada pela companhia não condiz com sua verdadeira intenção, tanto é no episódio em que, em São Paulo, o rabino, após ler várias vezes, o convite da Armarish Colonization Association, “enfeitou ‘as terras da ACA’ com todas as mentiras do Novo Testamento”, de modo que inventou que as “terras eram grátis e havia bugre de sobra para trabalhar”. Além disso, havia “também casas e financiamentos sem juros no banco”, e dava a entender que era “só plantar e colher”. Notadamente, o exagero é o principal ativador de comicidade desse episódio, visto que o sacerdote exagera quanto às vantagens relacionadas à colonização de Cágada, chegando a beirar o absurdo, quando levanta a hipótese de existir “ouro, minas de ouro” naquelas terras.⁴²⁶

Os israelitas, convencidos pelo rabino de São Paulo, vieram para Cágada, mas não encontraram aquilo que fora prometido, decepcionando-se:

Bem, o líder, quando se viu naquele descampado e naquela casa fria, se lembrou logo de Jeová. E perguntou a Mister Glupp, na língua de berço, se por ali não havia uma sinagoga. Mister Glupp se desculpou que não, que ainda não tivera tempo, mas que daria jeito, “*oh, yes, in the future!*” Sugeriu, então – “*sorry*”, não levassem a mal – ocupassem provisoriamente a cocheira.⁴²⁷

De fato, Cágada era um lugar descampado e sem a menor infra-estrutura, tanto é que quando “Bem, aparentemente satisfeito, quis conhecer a *cidade*” e Mister Glupp respondeu que estavam nela, ou seja, que não existia, o líder do grupo dos judeus “teve um calafrio”.⁴²⁸ O mal - estar dos israelitas é aumentando quando questionaram o chefe da ACA sobre a existência de lojas ou banco e a resposta foi negativa. Além disso, têm que dormir ao relento, pois na “sede da ACA, além dos escritórios, só havia a morada de Mister Glupp e família, sem quarto de hóspedes”.⁴²⁹

Embora cada judeu fosse receber uma colônia de terra para construir a sua própria casa e residir com a família, é notório que não tinham conhecimento suficiente das atividades agrícolas, visto que suas atividades anteriores eram relacionadas ao comércio, pois moravam em São Paulo “onde curtiam algumas especialidades comerciais nos fundos da rua José Paulino”.⁴³⁰ Além disso, outro fator que motivou os israelitas a abandonarem Cágada foi a ausência de instrução e maquinário necessários

⁴²⁶ MÁRSICO, 1974, p. 21.

⁴²⁷ Op. Cit., p. 21.

⁴²⁸ Op. Cit., p. 22.

⁴²⁹ Op. Cit., p. 22.

⁴³⁰ Op. Cit., p. 20.

para as atividades agrícolas. É cômica a cena em que Mister Glupp “deu a cada um deles [judeus, apenas] uma pá e uma enxada”,⁴³¹ devido à incompatibilidade entre a grande extensão do território e a simplicidade das ferramentas fornecidas. Além disso, em nenhum momento verificamos preocupação por parte da ACA em instruir os israelitas quanto às lides do campo. Mister Glupp, chefe da ACA, por exemplo, é inábil em instruí-los, visto que nenhuma de suas funções anteriores, como sacristão e cozeiro, relacionam-se à atividade rural.

Assim como Gritti (2004) compreende que a falta de incentivo à permanência dos judeus foi o principal fator que os motivou a deixarem as colônias de Filipson e Quatro Irmãos, *Cágada* representa essa problemática, que corresponde à negação e esvaziamento dos incentivos contidos no apelo publicitário.

4.2 O GOLPE MILITAR DE 1964

Através do diálogo da Literatura com a História, *Cágada* procura questionar os eventos relacionados ao golpe militar de 64. O procedimento para isso aconteça é a mescla tanto de acontecimentos quotidianos com eventos reconhecidamente históricos, quanto de personagens puramente ficcionais com personagens históricos reinventados no universo ficcional de *Cágada*.

O humorismo que envolve a narrativa do Golpe Militar de 1964, em *Cágada*, não ameniza ou encobre os eventos que marcaram aquele episódio, mas sim serve de ferramenta para expressar um sentimento de descontentamento com a situação criada a partir dali. Desse modo, analisaremos como os ativadores de comicidade foram usados à serviço da sátira aos personagens históricos e episódios relacionados ao golpe militar, iniciando pelo estudo do golpe militar pelo olhar da história.

4.2.1 O GOLPE MILITAR PELO OLHAR DA HISTÓRIA

É inegável o papel fundamental do exército no golpe de 1964. Para compreendermos como se dá a participação das forças armadas nesse ato, é necessário recorrermos para os antecedentes que, de certa forma, influenciaram a construção de

⁴³¹ MÁRSICO, 1974, p. 23.

uma concepção de força intervencionista. Segundo Arns (1985) quando os militares, em abril de 1964, derrubaram o presidente João Goulart e ocuparam o poder, na verdade estavam dando seqüência a uma longa tradição intervencionista que remonta aos séculos anteriores da história brasileira.⁴³² Hélio Silva (1985) entende que foi a partir da vitória na Guerra do Paraguai, que o exército brasileiro assumiu a certeza de seu poder, criando seus *totens* e seus heróis, tornando-se presença constante e decisiva na queda da monarquia, abolição da escravatura e ascensão da República. Visto que a República fora criada pelos militares, considerava-se justo que fosse por eles cuidada.

A Constituição de 1891 deu às Forças Armadas a função moderadora, que cabia ao Imperador banido, de intervir todas as vezes que as instituições estivessem ameaçadas.⁴³³ Cultivava-se a tradição de que, desacertados os políticos civis, aqueles que se julgam em posição de inferioridade no jogo procuram os militares.⁴³⁴ Após Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto consolidarem as instituições contra a restauração da Monarquia, em 1935, as derrotas da revolta vermelha de novembro, em Natal, no Recife e no Rio de Janeiro, fizeram pairar o fantasma do comunismo sobre as cúpulas militares, que queriam zelar pelas instituições republicanas, combatendo a corrupção e a deturpação política.⁴³⁵ Criou-se a mística do combate ao comunismo, que encontraria o seu campo de expansão com a Segunda Guerra Mundial.

Entretanto, o golpe militar de 1964 não foi uma ação exclusiva das forças armadas, pois, de acordo com Dreifuss (2008), a rede militar do complexo IPES/IBAD⁴³⁶ operava em sistema de intensa cooperação com civis. O Golpe propriamente dito consistiu na organização e disposição estratégica de forças militares comandadas por oficiais envolvidos ativamente na conspiração, de acordo com um plano que, em termos militares, como tais, não passou de um jogo de guerra simulado em escala nacional. Os líderes do IPES também mantinham contatos estreitos com figuras públicas americanas durante sua campanha e com o governo americano, objetivando assegurar apoio logístico de ação.⁴³⁷ O Grupo de Atuação Patriótica (GAP), através de seu líder Aristóteles Drummond, chegou a receber o apoio da *Central Intelligence*

⁴³² ARNS, 1985, p. 53.

⁴³³ Op. Cit., p. 10, 11.

⁴³⁴ Op. Cit., p. 11; 12.

⁴³⁵ Op. Cit., p. 13.

⁴³⁶ As siglas referem-se respectivamente ao Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais e Instituto Brasileiro de Ação Democrática.

⁴³⁷ DREIFUSS, 2008, p. 382.

Agency (CIA), principalmente na questão de estratégias anticomunistas.⁴³⁸ Além disso, o complexo procurou apoio de figuras nacionais, de partidos políticos e governadores de estados de importância política e financeira.

O embrião do Golpe de Estado começou a tomar corpo quando Getúlio Vargas voltou ao poder em 1950, através das urnas, não conseguindo o equilíbrio necessário entre os interesses dos monopólios estrangeiros e a imposição de medidas nacionalizantes, possibilitando maior participação popular. Os planos para depô-lo foram travados pelo seu suicídio, causando indignação e enérgicas manifestações populares contra símbolos da presença do capital norte-americano no Brasil. Tudo isso amedrontou os golpistas e forçou uma recuada. O sucessor de Vargas, Juscelino Kubitschek, também enfrentou novas tentativas de golpe pelos mesmos setores de direita, porém encontraram resistência dentro das próprias Forças Armadas.⁴³⁹

A elite orgânica do complexo IPES/ IBAD conseguiu colocar-se na direção do Estado e ocupar os postos-chave da burocracia civil e da administração tecnocrática, enquanto a Escola Superior de Guerra (ESG) lentamente, mas com segurança, conseguiu suplantar um grande número de seus oponentes e, a longo prazo, controlar uma boa parte dos postos militares-chave, bem como obter uma posição de supremacia no ensino e doutrinação das Forças Armadas, em que a ideologia de segurança e desenvolvimento passou a dominar.⁴⁴⁰

Jânio Quadros, um fenômeno populista de rápida ascensão, teve seu mandato extremamente curto devido a sua renúncia em 1961. Para que o vice-presidente João Goulart assumisse, já que seu nome havia sido impugnado por três ministros militares, uma grande mobilização popular se levantou em todo o país, principalmente no Rio Grande do Sul, liderado pelo governador Leonel Brizola, seu cunhado. O primeiro triênio da década de 1960 foi marcado pelo aumento das lutas populares e pela organização de trabalhadores. A criação da Central Geral dos Trabalhadores foi encarada pela direita afastada do governo como comprovação da iminência da revolução comunista no Brasil. Da mesma forma, a criação das Ligas Camponesas causou pânico entre fazendeiros conservadores, dispostos a impedir a Reforma Agrária.⁴⁴¹ O golpe militar de 64, financiado pelo empresariado, principalmente ligado

⁴³⁸ DREIFUSS, 2008, p. 404.

⁴³⁹ ARNS, 1985, p. 56; 57.

⁴⁴⁰ DREIFUSS, 2008, p. 418.

⁴⁴¹ ARNS, 1985, p. 57; 58.

às multinacionais, foi uma ofensiva contra “os desmandos”⁴⁴² de João Goulart: alta da inflação, aumento da dívida externa, falta de consenso político. Como se considerava que um governo civil enfraquecido poderia permitir a infiltração do comunismo, a alternativa era a tomada do poder pelos militares.

Arns (1985) entende que foi nesse contexto que o esquema golpista, abertamente estimulado pela CIA, a agência central de inteligência dos Estados Unidos, lança-se aos preparativos finais para o golpe militar de 1964. A instabilidade política, o aumento da inflação, o problema da elevação da evasão de divisas e a suspensão de qualquer auxílio americano ao Brasil para equilibrar a balança comercial, exceção feita aos estados governados por adversários de Jango, favoreceram as campanhas em favor de mudanças profundas que trouxessem um governo forte. O Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) voltaram-se para uma forte propaganda antigovernista em todo o país. Repete-se a mesma história de Getúlio em 1954: o presidente permanece numa linha equilibrista, incapaz de impedir o avanço da direita mediante um chamado ao povo para a defesa da legalidade, e incapaz de satisfazer os militares irritados. A União Democrática Nacional (UDN), o Partido Social Democrático (PSD), a hierarquia da Igreja Católica, financiados pelos Estados Unidos e amparados pela grande imprensa, através da propaganda anticomunista, conquistaram a classe média e setores importantes dos trabalhadores rurais e urbanos.

Em 1963, Brizola, numa tentativa de institucionalizar seus adeptos e, de certa forma, organizar uma defesa preventiva contra um possível golpe, organizou, em cada micro - região ou cidade, células políticas armadas, que denominou “grupo dos onze”. Obteve a Mayrink Veiga, uma cadeia de estações de rádio, para transmitir instruções e exortações a esse grupo.⁴⁴³

Quando o general Olímpio Mourão Filho deu voz de comando à vanguarda revolucionária, que se deslocou de Juiz de Fora, sob o comando do general Antonio Carlos Muricy, não começava uma revolução. O que aconteceu na virada de 31 de março a 1º de abril de 1964 e a seqüência levando o Presidente João Goulart às plagas uruguaias foi, apenas, um entreato, um episódio, um longo processo de tomada de poder pelo poder militar.

⁴⁴² SILVA, 1985, p. 31.

⁴⁴³ SKIDMORE, 1982, p. 341.

A força das armas venceu a legalidade, praticamente sem resistência, e em 1º de abril de 1964 a ação golpista saiu vitoriosa.⁴⁴⁴ Jango, após perceber que em 1º de abril a situação em Brasília era desesperadora, fugiu para Porto Alegre, encontrando seu cunhado Brizola, que não aceitava sua desistência. Skidmore (1982) afirma que embora Brizola houvesse discutido violentamente com seu cunhado, chegando a chorar para persuadi-lo de que o Rio Grande do Sul poderia resistir, Jango não admitiu qualquer tipo de resistência. Em 04 de abril, o ex-presidente, convencido por Assis Brasil, pediu asilo político para o Uruguai, forçando Brizola a fazer o mesmo, um mês após o golpe militar.

Para Hélio Silva (1985), o primeiro passo para o restabelecimento de um governo de força, com o objetivo de limpar a área, fora dado pelo Ato Institucional 01. O AI-1 possibilitou uma lista de cassações de mandatos de inimigos políticos, como o de Jânio Quadros, João Goulart e Leonel Brizola, bem como possibilitou que nos estados houvesse também ação punitiva pela força de *limpeza revolucionária*. Essa força era responsável pela repressão armada contra camponeses, principalmente contra o Grupo dos Onze de Brizola.⁴⁴⁵ Esse ato, segundo Arns (1985), que deveria ser o único, acabou se tornando o primeiro de uma série. O Ato Institucional nº. 2 (AI-2), editado em 1965, acabou com todos os partidos políticos, permitiu ao Executivo fechar o Congresso Nacional, tornou as eleições para presidente indiretas e estendeu a justiça militar aos civis. O AI-3, de 1966, torna as eleições para governadores dos Estados indiretas. Em 1967, o regime militar instituiu uma nova Constituição, estabelecendo uma nova Lei de Segurança Nacional e uma Lei de Imprensa. Por fim, o AI-5 coloca o Congresso, seis Assembléias Legislativas estaduais e dezenas de câmaras de vereadores em recesso. Atos, decretos, cassações e proibições paralisam quase que totalmente movimentos populares de denúncia, resistência e reivindicação, restando apenas formas de oposição clandestinas.⁴⁴⁶

4.2.2 O GOLPE MILITAR PELAS LENTES DE *CÁGADA*

Personagens puramente ficcionais e personalidades históricas reinventadas se encontram no universo de *Cágada* para serem protagonistas de episódios relacionados à

⁴⁴⁴ ARNS, 1985, p. 58; 59.

⁴⁴⁵ DREIFUSS, 2008.

⁴⁴⁶ ARNS, 1985, p. 61; 62.

História do Brasil e à história da criação de um município ficcional. Literatura e História se unem para redescobrir um momento impar ocorrido no Brasil: o golpe militar de 1964. É a ficção usando a História para construir seu universo, que servirá de para a releitura da própria história, com a liberdade que apenas a ficção permite.

Há vários personagens históricos que servem para mostrar o contexto histórico do romance e servem para a construção da sátira política. Como *Cágada* satiriza os momentos que antecederam o golpe militar de 64, nos encontramos, através do relato do Comandante, como personalidades com Getúlio Vargas, Jânio Quadros, João Goularte e Brizola. Serão esses os protagonistas das narrações relacionadas ao contexto histórico do romance em análise.

GETÚLIO VARGAS

Getúlio Vargas era gaúcho, nascido em São Borja. Após liderar a Revolução de 30, com apoio da Aliança Liberal e do tenentismo, assumiu a presidência do Brasil provisoriamente. Seu mandato acabou se estendendo por 15 anos, período chamado Era Vargas, através de uma ditadura civil, conhecida por medidas de cunho populista. Foi deposto em 1945, por um movimento militar liderado por generais que compunham o próprio ministério, na maioria ex-tenentes da Revolução de 1930, como Góis Monteiro e Ernesto Geisel, entre outros. O pretexto para o golpe de estado foi a nomeação de um irmão de Getúlio, Benjamim Vargas, o Bejo, para chefe da polícia do Rio de Janeiro. Com a deposição de Getúlio, Eurico Gaspar Dutra, seu ex-Ministro da Guerra passou a governar o país a partir de 1946. Vargas voltou ao poder pelo voto popular em 1950, permanecendo até 24 de agosto de 1954, data em que se suicidou face às acusações de ser o mandante do atentado à vida de um de seus oponentes, Carlos Lacerda e do Major Vaz, da Aeronáutica. Mais tarde, Gregório Fortunato, chamado de Anjo Negro da segurança de Getúlio Vargas, foi considerado o mandante do crime e condenado à prisão.

Em *Cágada*, a referência a Getúlio Vargas é dada ao leitor através do Comandante, que narra dois episódios relacionados a essa personagem histórica e, principalmente, ao episódio de sua deposição, ocorrida em 1945. Num primeiro momento, o Comandante, quando procurado por Ovo de Páscoa para ajudá-lo a criar o município de Cágada e oferecer-lhe um cargo a sua escolha no futuro município, comenta que se Getúlio Vargas tivesse agido assim como ele, não seria deposto. A

personagem quixotesca afirma que, nos momentos anteriores ao Golpe que depôs Getúlio, encontrou-se com ele numa rua de Petrópolis, onde estava descansando:

Ele [Getúlio Vargas] vinha passando de auto, me viu e me chamou: Comandante, vem cá! Eu fui. Ele me conhecia de nome e de referência porque de vez em quando eu escrevia um que outro artigo no Jornal do Brasil dando algumas dicas para o seu governo. Me perguntou o que é que eu achava da situação. Eu disse: Getúlio, dá o golpe antes que te derrubem. Não confia no Góis. Ele me respondeu: sabe, acho que tu tens razão, Comandante.⁴⁴⁷

Percebemos no relato que Comandante dá a entender que se sabia de antemão que o General Góis, um dos generais que compunham o próprio Ministério de Vargas, lideraria o movimento militar que depôs Getúlio. Assim, tentou alertar o presidente. Prossegue a narração do encontro casual com Vargas:

Mas será que aceitarias [Comandante] um cargo no meu governo? Ministro da Guerra eu não aceito, Getúlio, fui logo antecipando. Quero escolher o meu cargo. Ai não dá, retrucou Getúlio, tu podes querer o meu. Pois se tu não confias em mim, Getúlio, eu disse, nada feito. Então, nada feito, se despediu ele. Pois azar do teimoso: caiu, foi jogado lá em São Borja! Quem mandou não confiar nos amigos, nos verdadeiros amigos? Eu gostava do Getúlio, era um bom papo e garanto: um homem de princípios.⁴⁴⁸

Nessa conversa, o Comandante demonstra intimidade com o presidente, por tratá-lo pelo primeiro nome, assim como, segundo mostra a história, o povo o chamava. Da mesma forma, infere-se da fala da personagem do mosquetão que o motivo da deposição de Vargas foi ser traído por antigos companheiros.

Outra episódio que mostra o Comandante comentando sobre questões relacionadas a Getúlio Vargas se dá no momento em que, buscando formar o grupo dos onze de Cágada, Perna de Pau e Ovo de Páscoa pensaram em colocar Lady Salma e Lady Hilda para fazer parte. Nesse ponto, afirma que tem receio em colocar mulher em assuntos relacionados à política, visto que as considera incapaz de guardar segredo. Para exemplificar esse entendimento, afirma que a causa da derrocada de Vargas foi o fato de uma falha de comunicação entre uma mulher e ele. Primeiramente, contextualiza a situação:

⁴⁴⁷ MÁRSICO, 1974, p. 93; 94.

⁴⁴⁸ Op. Cit., p. 94.

Naquele tempo, pouquinho antes de vir para cá, eu fui bater uma falinha com o Dutra para que me assinasse um memorial de apoio a Getúlio. Sabem como é, todo mundo comentava que o presidente queria dar novo golpe, a situação estava ficando desagradável-principalmente depois que a besta do Gregório andara mostrando as unhas no safári do Major Vaz- e eu achei que era de muito bom alvitre uma prova de confiança ao velho.⁴⁴⁹

Percebemos nesse episódio a referência a dois momentos diferentes da história de Getúlio Vargas, que o Comandante narra como se fossem eventos concomitantes. Esse talvez seja um forte indício de que os fatos narrados pelo Comandante são subjetivos e fruto do acolhimento de várias informações desencontradas, que são reinventadas pela personagem e transformadas em relatos como se fossem factuais e verdadeiros. Esse é um recurso que tanto permite o efeito cômico quanto amplifica a reflexão sobre os acontecimentos, de modo a chamar a atenção do leitor para que a deposição de Getúlio e seu suicídio estariam relacionados.

Quando o Comandante afirma que se comentava que Vargas desejava dar um novo golpe, estava se referindo à desconfiança gerada por ocasião da nomeação do irmão de Getúlio para chefe de polícia do Rio de Janeiro nas vésperas da eleição presidencial. Esse fato, segundo a personagem quixotesca, ocorre após o atentado a Carlos Lacerda. Entretanto, há uma inversão na ordem cronológica aceita pela História, pois é notório o conhecimento de que a nomeação ocorreu no final da Era Vargas, enquanto o atentado apenas se deu nove anos depois, em 1954.

Após contextualizar, à sua maneira, a situação, o Comandante prossegue com seu relato afirmando que na tentativa de fazer um desmentido à história, restaurando a dignidade de Getúlio Vargas, acabou gerando uma grande confusão em função de uma falha de comunicação com uma mulher:

O Dutra logo me recomendou: - fala primeiro com a Carmela. Falei e...Ela me perguntou de saída: - e o beijo? Senti o drama nas pernas sob dois aspectos: era senha ou provação. Na dúvida respondi, como descarte, que no cumprimento do meu dever eu só dava beijo na chefatura de polícia. Pois no dia seguinte veio a bomba. Saiu na Tribuna da Imprensa que o Beijo seria nomeado Chefe de Polícia, etecétera e tal, e bumba! Como é que eu podia imaginar que o falado beijo era Beijo?⁴⁵⁰

Nesse relato, percebemos novamente o encontro entre dois contextos cronologicamente separados pela História, mas unidos pelo eixo ficcional. Aproxima a

⁴⁴⁹ MÁRSICO, 1974, p. 181.

⁴⁵⁰ Op. Cit., p. 181.

deposição de Getúlio com o seu suicídio. É cômico o alogismo gerado pela confusão entre o substantivo comum “beijo” e o pseudônimo “Bejo”, referente ao irmão do presidente. Da mesma forma, essa é uma maneira de dar outra versão a alguns fatos relacionados à história de Vargas.

JÂNIO QUADROS

Jânio da Silva Quadros foi presidente do Brasil entre 31 de janeiro de 1961 a 25 de agosto do mesmo ano, quando renunciou alegando que “forças terríveis” o forçaram a tomar essa atitude. Chegou à presidência da República prometendo ao eleitorado que combateria a corrupção e “varreria” toda a sujeira da administração pública, tanto é que seu símbolo de campanha era uma vassoura. Em *Cágada*, a referência a Jânio é feita pelo Comandante no episódio em que, reunido com Perna de Pau, Ovo de Páscoa e Babico, no Gimbo’s Bar, conversa sobre como a política pode projetar nacionalmente o recém-criado município de Cágada. Na ocasião, tenta explicar a conjuntura política nacional, comentando quem foi Jânio e a possível causa de sua renúncia.

É possível identificar uma série de procedimentos que permitem a sátira à personagem histórica. A História comenta que Jânio tinha um estilo político exibicionista, dramático e demagógico. A sátira a esse seu estilo é feita através do Comandante que afirma que “Jânio sempre foi um vivaraço dos diabos e um demagogo de marca”, pois “fingia que tomava banho de caneca somente aos domingos e exibia semanalmente uma barba muito bem descuidada e mal tosada”.⁴⁵¹ A relação aparência/ser de Jânio, a referência a seu corpo e o uso de predicativos coloquiais, como “vivaraço dos diabos” relacionados a ele, são os principais ativadores de comicidade que permitem o rebaixamento dessa personagem histórica e, conseqüentemente, sua imagem satirizada. Isso se amplifica no momento em que o Comandante continua seu relato, narrando situações supostamente testemunhadas por ele, que ilustrariam o caráter demagógico de Jânio:

Aquelas caspas na rabeira da melena e no casaco de meia gandola, surrado e poído, eram do mais puro Talco Ross. Cansei de ver o bruxo, ao invés de sacar aquela polvadeira na cueca, prática normal e de comentado efeito em certos ós de bom trato, gastá-la como um pródigo no cangote e nas paletas. Um sabido!⁴⁵²

⁴⁵¹ MÁRSICO, 1974, p. 176.

⁴⁵² Op. Cit., p. 176.

Nesse relato, além dos ativadores de comicidade do exemplo anterior, também encontramos o uso de referências nominais, como “bruxo” e “sabido”, que, por serem correntes na linguagem popular e impróprias para um mandatário, performaticamente corroboram para seu rebaixamento. Ainda no prosseguimento do relato do Comandante, percebemos outros mecanismos de comicidade:

Depois, jantava como um lobo na pensão, repetia, cansou de afanar a minha sobremesa, e se mandava para os comícios no calcanho para comer cachorro-quente na vista do público. Quente nada! Era até frio, de véspera, como ele fazia a turma notar pela canseira do abocanhado.⁴⁵³

A comparação que o Comandante faz entre o ato de comer de Jânio com a voracidade alimentar de um lobo é mais um ativador de comicidade. Além disso, o fato de mostrar um presidente realizando, na vida privada, uma atitude mesquinha e imatura como roubar a sobremesa de outro, incoerente com a imagem que procurava mostrar na vida pública, quando comia cachorro-quente frio, fingindo estar com fome, permitem o efeito cômico. Por outro lado, como Jânio conquistou grande parte do eleitorado prometendo combater a corrupção, usando uma vassoura como símbolo e a expressão “varrer” toda a sujeira da administração pública, é perceptível a sátira a esse marketing de campanha:

E tinha mais: chegava de vassoura em punho, varria o tablado onde ia discursar, e pendurava no microfone uma gaiola cheia de rataria, símbolo da quadrilha alibabesca que prometia varrer da república. E dizia com voz esganiçada, às vezes quase desmaiando de fraqueza, mas com um licenciado de plantão para lhe tacar uma ampola de vitamina nas pelancas, dizia que a limpeza ia até o fim, custasse o que custasse, não era homem de voltar atrás! E o povo delirava...⁴⁵⁴

A imagem criada pela descrição do Comandante propicia o riso, pelas referências que fazem lembrar o corpo, os movimentos e a fragilidade de Jânio, como “vassoura em punho”, “varrer o tablado”, “voz esganiçada”, “quase desmaiando” e a presença de um enfermeiro ao lado para, se fosse preciso, injetar-lhe uma “ampola de vitamina nas pelancas”. Além disso, a comicidade é ampliada pelo uso do coletivo “quadrilha”, juntamente com o adjetivo “alibabesca”, clara referência aos ladrões de Ali

⁴⁵³ MÁRSICO, 1974, p. 176.

⁴⁵⁴ Op. Cit., p. 176; 177.

Babá, para denominar os corruptos que Jânio pretendia “varrer” da administração pública, como se fossem “ratos”.

A História ressalta que Jânio tinha o hábito de se comunicar com ministros e assessores diretamente por meio de memorandos, apelidados pela imprensa oposicionista de os “bilhetinhos de Jânio”, que nenhum funcionário ou ministro ousava ignorar. A sátira a esse procedimento ocorre implicitamente em *Cágada*, pois o Comandante alega que, quando Jânio era presidente, comunicavam-se através cartas e bilhetes. Segundo Comandante, “quando soube que o bruxo andava limpo e barbeado, sacando talco nacional na cueca e vestindo um tal de uniforme hindu, gomarento e cinturado”, e quando soube que estava com “vassoura e gaiola bem guardados na despensa”, não aguentou e escreveu, orientando Jânio a voltar a ter hábitos popularescos e, desse modo, fazer com que o povo novamente lhe depositasse confiança:

Jânio – eu finalizei- te lembra da história da saúva ao inverso, figurada. Ou voltas à casparia e os demais do passado, ou eles acabam contigo. Onde se viu trocates o Talco Ross por uma lata de polvilho e aquele casaco de combate por uma farda neutra? E ainda por cima ordenares uma faxina em regra na melena e na cara e depois condecorares um cabeludo e barbudo como o Che Guevara? Que incongruência! E cadê a vassoura e a rataria que prometeste engaiolar? Estás ficando certo, homem?⁴⁵⁵

Nesse fragmento, a referência ao aspecto visual de Jânio serve de metáfora para a crítica do Comandante às ações tomadas na presidência. A incongruência entre o prometido e mostrado na campanha com o realizado e revelado na Administração Pública é a tônica do bilhete. Além disso, percebemos a sátira realizada a uma das ações que mais irritou os aliados de Jânio, sobretudo da União Democrática Nacional: o fato de ter dado a Che Guevara, líder da guerrilha cubana, uma alta condecoração, agradecendo o atendimento do pedido de libertação de vinte sacerdotes presos e condenados ao fuzilamento em Cuba.

Na tarde de 25 de agosto, Jânio Quadros, para espanto de toda a nação, enviou oficialmente sua renúncia ao Congresso Nacional, dizendo que

Forças terríveis levantam-se contra mim, e me intrigam ou infamam, até com a desculpa da colaboração. Se permanecesse, não manteria a confiança e a tranquilidade, ora quebradas, e indispensáveis ao

⁴⁵⁵ MÁRSICO, 1974, p. 177.

exercício da minha autoridade. Creio mesmo, que não manteria a própria paz pública.⁴⁵⁶

Jânio Quadros alegou a pressão de "forças terríveis" que o obrigavam a renunciar, forças que nunca chegou a identificar. O Repórter Esso, popular rádio jornal daquela época, em edição extraordinária, no dia 25 de agosto, atribuiu a renúncia a "forças ocultas", frase que Jânio não usou, mas que entrou para a história do Brasil e que muito o irritava, quando perguntado sobre ela. Em *Cágada*, o Comandante demonstra desconhecer a carta-oficial, pois fala do termo "forças ocultas", divulgado pela mídia, o que já é um argumento convincente de que o que ele vai dizer é de caráter duvidoso. A figura quixotesca comenta que a causa da renúncia não se deve a "forças ocultas", mas sim a um pedido seu, pois conhecia "aquele caspento desde quando se dizia mestre de línguas e comia pão dormido".⁴⁵⁷

Especula-se que talvez Jânio não esperasse que sua carta-renúncia fosse efetivamente entregue ao Congresso. Pelo menos não a carta original, assinada, com valor de documento. É nesse contexto que Comandante comenta que a renúncia de Jânio ocorreu a partir de uma carta sua enviada a ele, sugerindo um espécie de blefe:

Jânio- eu disse- cai fora enquanto é tempo ou te aviva...dá uma de louco (recordas os bons tempos?) e salva o couro. Ou então, segue o conselho aqui do degas: diz que sai, faz de conta e depois volta por cima. Porque do jeito que estás, palavra cá do teu amigo Comandante que não falha!, vais acabar saindo por baixo!⁴⁵⁸

O Comandante, ao descrever o conteúdo da possível carta enviada à Jânio, trata-o com informalidade e, até mesmo, intimidade, como quando apela para que ele recorde um tempo feliz comum a ambos, siga seu conselho e confie em sua palavra, já que eram amigos. Esse procedimento de dar uma conotação extremamente informal a um presidente da República permite o seu rebaixamento e, por conseguinte, o efeito cômico. A satirização dessa personagem histórica prossegue no momento em que o Comandante comenta que seu apelo foi seguido por Jânio:

Pois ele me ouviu. Naquela manhã fatídica, depois que leu e releu a minha carta, surgiu no Planalto, hora dos despachos, barbudo e com Talco Ross nos caracóis da peruca e no que ra a gola do mesmo

⁴⁵⁶Trecho da carta - renúncia de Jânio Quadros. Disponível em: <cienciascontabeis2007-2.blogspot.com/.../carta-renuncia-de-janio-quadros_07.html>, Acesso em: 01 jun 2010.

⁴⁵⁷ MARSICO, 1974, p. 175.

⁴⁵⁸ Op. Cit., p. 176.

casaco de fantasiosas traças. Na mão direita empunhava a vassoura e na esquerda a gaiola vazia. Na boca, dentava uma outra carta. Era para mim. Resposta, pena que extraviar. Mas nela, lembro de memória, me confidenciava que não renunciaria de jeito nenhum. Seguiria o meu conselho e daria uma de louco: ia dizer que ia mas não ia. E depois voltava para encher a gaiola.⁴⁵⁹

Comandante comenta que era sabedor de que Jânio não pretendia renunciar, mas sim, apenas fingir que abandonaria o poder a fim de conquistar o apoio popular novamente, voltando a assumir a presidência com plenos poderes, transformando-se num novo Getúlio Vargas. Essa certeza do Comandante é duvidosa, porque perdeu a carta em que havia a resposta de Jânio afirmando justamente isso. Interessante notar que sempre houve conjecturas sobre a vida de Jânio Quadros, relacionadas à certeza que ele tinha de que surgiriam fortes manifestações populares contra sua renúncia, com o povo clamando nas ruas por sua volta ao poder. Por isso Jânio permaneceu por horas aguardando dentro do avião que o levou de Brasília a São Paulo, ou seja, “se amoitara na base aérea de Cumbica”.⁴⁶⁰

Cogita-se que o Ministro da Justiça entregou imediatamente a carta renúncia de Jânio Quadros ao Congresso Nacional, não esperando o tempo necessário para as tratativas que possibilitariam o retorno de Jânio Quadros à presidência. Isso é satirizado pelo comentário do Comandante que exclama “Mas ó destino cruel! Quando ele disse que ia, o pessoal acreditou e deixou que fosse. Sabiam que não era homem de voltar atrás.”⁴⁶¹ A ironia presente no último período refere-se ao fato de que os assessores que trabalhavam com Jânio sabiam que ele costumava fazer isso em momentos de tensão, de muito cansaço ou de stress, dizendo que ia embora, mas não era para valer.

JANGO

Com a renúncia de Jânio Quadros, abriu-se uma crise, pois os ministros militares vetavam o nome do então vice-presidente João Goulart do PTB. Assumiu provisoriamente Ranieri Mazzili, enquanto acontecia a Campanha da Legalidade; nesta campanha destacou-se Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul e cunhado de Jango. Com a adoção do regime parlamentarista, e consequente redução dos poderes presidenciais, finalmente os militares aceitaram que Goulart assumisse. João Goulart, assim como Getúlio Vargas, era natural de São Borja e entrou para a política por

⁴⁵⁹ MÁRSICO, 1974, p. 177.

⁴⁶⁰ Op. Cit., p. 175.

⁴⁶¹ Op. Cit., p. 177.

influência dele. Após fortes crises em seu governo, foi deposto do mandato de presidente, através do golpe militar.

Quanto aos momentos finais do governo de João Goulart, o narrador de *Cágada* comenta que

Realmente o país vivia momentos difíceis. Estava-se no ano de 1964 e Jango desgovernava o Brasil depois daquela misteriosa renúncia de Jânio. Murmurava-se que haveria uma nova revolução, mas ninguém acreditava. Falava-se muito em forças ocultas desde que Jânio se amoitara na base aérea de Cumbica...E falava-se que, não demoraria muito Jango seria desmancado, principalmente depois que, imitando Jânio, embora no seco, dera uma de marinheiro apoiando alguns cabos de esquadra numa gafeira de muita proa.⁴⁶²

Esse fragmento é visivelmente satírico, visto que há elementos que corroboram para a ridicularização tanto de Jango quanto de seu governo. O uso do verbo “desgovernar” em vez do seu antônimo prenuncia que o que virá a seguir são as consequências de mau governo. Da mesma forma, o duplo sentido conferido pelo verbo “desmancado” refere-se comicamente tanto à deposição de Jango quanto à sua mancura. O fato de Jango ser manco faz com que Perna de Pau se compare a ele: “- Ouvi dizer que é pernetta como eu. Se é, modéstia à parte, posso garantir que é dos bons- orgulhou-se o Perna de Pau”.⁴⁶³

Além disso, no episódio em que o narrador descreve o momento da formação do chamado grupos dos onze, de Leonel Brizola, usa a metáfora da mancura para referir-se à situação de desequilíbrio enfrentada pelo Governo de João Goulart, como na afirmação de que “Jango [ficara] cada vez com menos equilíbrio”. Outro exemplo do uso metafórico da mancura encontra-se no episódio em que o narrador comenta que havia os que “não simpatizavam com a mancura de Jango pela esquerda”⁴⁶⁴, referindo-se aos que argumentavam serem verídicas as informações que davam conta de que João Goulart estaria envolvido com o partido comunista.

Da mesma forma, o narrador usa a expressão “enxerto parlamentarista”⁴⁶⁵ para se referir à adoção do regime parlamentar, condição para que os militares aceitassem que Goulart assumisse a presidência, provocando o efeito cômico através da metáfora da enxertia. Da mesma forma, o Comandante utiliza a imagem da perna para,

⁴⁶² MÁRSICO, 1974, p. 175.

⁴⁶³ Op. Cit., p. 177.

⁴⁶⁴ Op. Cit., p. 182.

⁴⁶⁵ Op. Cit., p. 182.

grotescamente, comentar sobre a personalidade de Jango, insinuando ser ele misterioso e surpreendente, ampliando de certa forma a comicidade:

-Há muita gente que se engana com o Jango- finalizou o Comandante.
– É capenga da esquerda, etecétera e tal, mas tem outra qualidade importante: nunca olha de frente para o interlocutor. E podem crer, senhores, homem que não olha de frente, esconde sempre uma perna na rabeira.⁴⁶⁶

A utilização da metáfora da mancura está a serviço de um mecanismo de comicidade e, conseqüentemente, da construção satírica da personagem histórica. Quando, no decorrer da narrativa, o narrador se refere à mancura de Jango, leva o leitor a pensar no seu corpo e na sua dificuldade de locomoção e, inconscientemente, é levado a crer na existência de desvio de personalidade e de inadequação social de vária ordem.

BRIZOLA

Leonel de Moura Brizola foi um político brasileiro, nascido em Carazinho, interior do Rio Grande do Sul. Foi casado com Neusa Goulart, irmã do ex-presidente João Goulart. Ingressou na política partidária no antigo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), tendo assumido sua primeira candidatura a cargo eletivo por recomendação pessoal de Getúlio Vargas. Era fácil reconhecer Brizola pelo seu modo de falar e pelas idéias que expressava. Sua fala era fortemente marcada pelo sotaque e uso de expressões gaúchas.

Era governador do Rio Grande do Sul quando da renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961. Comandou a resistência civil às pretensões golpistas dos militares e de segmentos conservadores e oligárquicos da classe política de impedir a posse do vice-presidente João Goulart. Nessa ocasião, corajosamente deflagrou a chamada "Campanha da Legalidade".

Exerceu considerável influência política durante o mandato de seu cunhado, lutando para a adoção das Reformas de Base, que tocavam em temas que seriam símbolo da carreira política (como a limitação da remessa de lucros ao exterior e a Reforma Agrária). Em 1963, Brizola conclamou a população a se organizar em grupos

⁴⁶⁶ MÁRSICO, 1974, p. 189.

de onze pessoas, movimento que ficou conhecido como "grupos dos 11", para pressionar o governo a realizar mais rapidamente as Reformas de Base. Naquele tempo Brizola e outros grupos de esquerda estavam afastados do presidente, por julgar que Jango tentava conciliar demais com as forças conservadoras. Após o golpe militar, Brizola se tornou um dos líderes da resistência contra a ditadura. Teve seus direitos políticos cassados e viveu alguns anos exilado no Uruguai.

Em *Cágada*, a sátira a essa personagem histórica se dá principalmente através do Comandante, que ao falar sobre a possibilidade de um golpe, afirmou que haveria resistência, assim como na Campanha da Legalidade, promovida por Brizola, e comentou que se “não fosse o índio do Brizola chamar aquele general, amigo dele, de Pelé, acham que o Jango tinha assumido?”⁴⁶⁷ Essa afirmação refere-se ao fato de Leonel Brizola ter contado com o apoio do General Joaquim Ignacio Baptista Cardoso, idealizador das monobras militares a partir de Santiago no Rio Grande do Sul e da marcha até o Paraná, durante a Campanha da Legalidade. Brizola considerava as manobras realizadas pelo General Cardoso semelhantes às lideranças, na Segunda Guerra Mundial pelo General General Patton. O comentário do Comandante é cômico porque, por falta de conhecimento, afirmar que Brizola comparava as estratégias do General Cardoso às de Pelé, no futebol, em vez de às de Patton na guerra. A substituição de Patton por Pelé é um alogismo e, portanto, provoca a comicidade.

O Comandante afirma que o caráter de liderança de Brizola se deve unicamente a sua influência, afinal, para ele Brizola podia “ser considerado cria”⁴⁶⁸ sua:

O Comandante teceu longos elogios ao seu querido Brizola, embora alguns excessos de ultimamente. Conheceram-lhe o pai desde quando este era vendedor de cavalos. O Brizola já naquele tempo demonstrava que mais dia menos dia seria líder. – Aliás, senhores, se ele é hoje alguma coisa, modéstia à parte, deve ao degas!⁴⁶⁹

A comicidade dessa afirmação está ligada aos mesmos motivos pelos quais o Comandante é uma personagem cômica. Ele tem um grandioso senso de auto-importância, exagera em suas realizações e talentos, superestima suas capacidades e habilidades e espera ser reconhecido como superior. A incongruência entre a personalidade do Comandante com a realidade que ele vivencia torna a situação ridícula. Da mesma forma, essa personagem conta uma situação que diz ter ocorrido na

⁴⁶⁷ MÁRSICO, 1974, p. 178.

⁴⁶⁸ Op. Cit., p. 178.

⁴⁶⁹ Op. Cit., p. 185.

vida de Brizola quando esse era um jovem rapaz e que é a razão do surgimento do seu espírito de liderança.

O Comandante relatou que, quando foi a Carazinho para procurar descanso, ajudou o Brizola a sair de uma enrascada em que havia se metido. O jovem havia formado um time de futebol, ao qual o Comandante atribui a origem da idéia de formar o grupo dos onze, e organizou um campeonato juvenil. Brizola, quando jogou no município de Casca, resolveu fugir com a Miss da cidade para Carazinho. Nessa ocasião, foi perseguido pelo pai da garota, um grande produtor de porco, até ser encurralado na casa de seu pai. Para não haver a invasão da casa e uma tragédia, chamaram o Comandante, que resolveu a situação, devolvendo a filha do porqueiro e aconselhando Brizola, que acabou apanhando de seu pai. Comandante afirmou que, aproveitando o ensejo, “disse ao pai que seu filho tinha vocação política, era um líder por natureza”, pois “o que fizera naquele dia demonstrava isso”.⁴⁷⁰

A situação narrada pelo Comandante é cômica por ridicularizar as ações da personagem de Brizola e pela presença do malogro da vontade. Um exemplo de ridicularização encontra-se no momento em que o Comandante comentou a respeito da escalação de times pelo jovem Brizola no campeonato juvenil:

Mas era engraçado: ele é quem organizava o time dos outros. Organizava e depois o seu maior prazer era vencê-lo. Já naquele tempo achava que o sargento era o tipo de mola-mestra, o meio-de-campo de tudo.⁴⁷¹

Percebemos o uso da imagem da escalação de um jogo de futebol para se referir à vida política de Brizola, principalmente sua relação com os governos que apoiou. Refere-se principalmente a relação de Brizola com o governo de João Goulart. Como líder da Campanha da Legalidade, lutou para que Jango assumisse, mas afastou-se do governo, por não concordar com seu projeto de governo, lançando a ele fortes críticas.

Da mesma forma, a imagem de um sargento na posição de meio-de-campo serve de alegoria para o fato do político Brizola ter sido fortemente ligado às classes subalternas, em especial a dos sargentos que, segundo Rolim (2010), durante a crise institucional de 1961, tiveram papel importante na luta pela posse do vice-presidente da República João Goulart, o que a maioria da oficialidade não admitia.

⁴⁷⁰ MÁRSICO, 1974, p. 187.

⁴⁷¹ Op. Cit., p. 185.

O princípio do ativador de comicidade, chamado por Propp, de malogro da vontade, aplica-se ao episódio do mal-sucedido rapto da Miss Casca realizado por Brizola. Embora o Comandante narre toda a valentia dessa personagem histórica ao enfrentar o porqueiro, bem como toda sua obstinação em realizar seu propósito, ficamos sabendo que, no desfecho, além de não ficar com a garota, e ser todo arranhado por ela, o jovem Brizola acaba apanhando do pai “até desancar”. O contraste entre a apresentação inicial da valentia de Brizola e o castigo sofrido, nada glorioso, provocam o riso.

A maneira inigualável de Brizola falar é ironizada em *Cágada*, em dois episódios específicos. No momento em que o narrador explica o que era o grupo dos onze, ressalta que Brizola

Aprofundando-se diariamente nos *maos* pensamentos da nova cultura chinesa e de vez em quando euforizado de cuba-libre, achava de repisar nos grupos de onze a visão se Swift- apesar da ojeriza que lhe causava o nome por causa de um dos integrantes das forças ocultas mais gélidas do estado- a visão dos liliputianos desnucando Gúliwer.⁴⁷²

Nesse fragmento, vemos claramente a referência ao frigorífico Swift Armour, empresa multinacional considerada por Brizola como uma das forças que pretendiam tornar o Brasil subordinado ao capital estrangeiro, e, portanto, entendida como patrocinadora de movimentos golpistas. Mársico faz um trocadilho com o primeiro nome da empresa, referindo-se ao nome do escritor de *As Viagens de Gúliwer*, que apresenta, em sua primeira parte, a união de pequenos, simbolizados pelos liliputianos, para derrubar um gigante, protagonizado por Gúliwer.

Outro episódio em que verificamos que o modo de falar dessa personagem histórica é satirizado ocorre quando, transcrevendo o anúncio do locutor da Rádio MeyrinK Veiga, o narrador comenta que este usou a expressão “élite social”, alertando para que “o locutor botou o acento no *é* para ressaltar ainda mais o nível do programa”,⁴⁷³ ou seja, a influência de Brizola, até mesmo na linguagem, pois essa acentuação oral era uma das características de sua fala.

4.2.3 A SÁTIRA AOS EPISÓDIOS RELACIONADOS AO GOLPE: “ANTES DE”, “NO MEIO DE” E “DEPOIS DE”

⁴⁷² MÁRSICO, 1974, p. 182.

⁴⁷³ Op. Cit., p. 184.

Cágada é dividido em três partes fundamentais: Antes de (do primeiro ao trigésimo primeiro capítulo), No meio de (do trigésimo segundo ao penúltimo capítulo) e Depois de (apenas o último capítulo). Esses adjuntos adverbiais não são usados como títulos de capítulos, até porque em *Cágada*, os capítulos são apenas numerados, mas sim como títulos de abertura de uma nova seção e têm o objetivo de localizar temporalmente as ações da narrativa.

Percebemos que o leitor é convidado a completar o sentido desses adjuntos adverbiais. Temos nossa teoria para a complementação desses termos. Para nós, há duas palavras que se encaixariam perfeitamente a esses adjuntos adverbiais e que se relacionam com o contexto do romance em análise: “revolução” (antes da revolução, no meio da revolução e depois da revolução) ou “golpe” (antes do golpe, no meio do golpe e depois do golpe).

Na seção “antes de”, nada se fala a respeito do contexto político vivido no Brasil, pois conta apenas o processo de criação do município de Cágada. Por outro lado, na seção “no meio de”, narram-se, ora através do próprio narrador, ora por meio do relato do Comandante aos amigos, a conflituosa situação política que vivia o Brasil durante o ano de 1964 e suas possíveis causas. Essa sessão inclusive começa alertando para a relação de Cágada com o panorama político e histórico, a que estava submetida, quando diz que a “paz reinou em Velópolis pouco tempo, ou seja, até que se transformou em Cágada e veio a revolução de março”.⁴⁷⁴

Também é nela que se narram os últimos momentos antes do golpe militar, desde o alerta para o grupo dos onze defenderem o governo até a fuga de Jango e Brizola para o Uruguai. Já a seção “depois de” narra o que aconteceu com Cágada e seus habitantes após o golpe militar de 1964.

Em *Cágada*, a sátira aos momentos que antecederam o golpe militar ocorre através da alegoria realizada pelo narrador no momento de contextualizar a tática do grupo dos onze. Da mesma forma que o Comandante apelou para a imagem da escalação de um time de futebol para explicar uma possível origem para a formação dos grupos dos onze, o narrador aproveita a imagem de um jogo de futebol para explicar o conflito que existia nos momentos que antecederam o golpe militar de 1964:

⁴⁷⁴ MÁRSICO, 1974, p. 155.

No rádio somente se falava em grupo de onze e na família mineira. Dava a impressão de que ia se travar uma iminente partida de futebol entre homens gaúchos e damas alterosas. Os primeiros, todavia, ainda não estavam organizados ou sem coragem para se organizar, mostrar o jogo ou dar a conhecer os quadros, a seleção. As segundas já saíam de casa exibindo as convocadas e requisitando as cores da salvação no trinômio Deus, Pátria e Família. Ou havia gaúchos para jogar ou elas entravam e saíam vitoriosas, a taça do governo derramando vodca e a cabeça de Jango no centro da marcação sem necessidade de qualquer chute, ansiosa pela glória dos inválidos no museu da fronteira.⁴⁷⁵

Partindo da imagem de uma partida de futebol, o narrador deixa clara a oposição entre gaúchos e mineiros. Inclui, no primeiro grupo, Leonel Brizola e a sua força de resistência para defender o governo de João Goulart, e no segundo os componentes de suposta movimentação contra Jango organizada em Minas Gerais. Ao afirmar que o segundo grupo, o das “damas alterosas”, expressava seu protesto no trinômio Deus, Pátria e Família, satiriza a chamada Marcha da Família com Deus pela Liberdade, ocorrida em 19 de março de 1964, cujo objetivo era mobilizar a opinião pública contra o governo de Jango e sua política. As imagens grotescas formadas a partir da descrição do desejo do segundo grupo em derrotar Jango são cômicas por vários motivos; dentre eles, destacamos o aspecto da cabeça do presidente sendo untada com vodca à espera de um chute.

A sátira prossegue a partir do relato das possíveis indagações que inquietavam o grupo antijanguista:

Perguntavam-se: onde estavam os craques do sul, os homens de preparo físico invejável na doma das coxilhas, acostumados a encher a taça na fonte dos obeliscos sem a moeda da fortuna mas com o fôlego dos ganhões? Será que depois que perderam o técnico máximo com um tiro no peito por desistir de jogar na lama que o Lacerda preparou na concentração de Toneleros, já corriam de campo, tremiam o drible das saias e o apupo das multidões?⁴⁷⁶

O narrador relata as argumentos que os antijanguistas usavam para ironizar uma possível resistência por parte do Rio Grande do Sul. O primeiro refere-se à simplificação do conceito de gaúcho como aquele que é amante da vida na fazenda, sua coragem nas guerras e sua cumplicidade com os animais, principalmente o cavalo e o cachorro. O segundo relaciona-se ao conhecido episódio em que os gaúchos, durante a Revolução de 30, tomaram o Rio de Janeiro e puseram seus cavalos a beberem na fonte

⁴⁷⁵ MÁRSICO, 1974, p. 178; 179.

⁴⁷⁶ Op. Cit., p. 179.

do obelisco, como símbolo de dominação. O terceiro lembra a morte de Getúlio Vargas, figurado como técnico máximo, e teria sido causada, segundo o narrador, por uma armação preparada por Carlos Lacerda. O narrador comenta que os antijanguistas indagam se os gaúchos, embora com todo esse histórico de resistência, estariam com medo de lutar, por medo das famílias.

Assim, narram-se os motivos pelos quais o Rio Grande do Sul não havia se manifestado explicitamente. O que teria acontecido era uma mudança de tática, já que Leonel Brizola, o novo líder, estava seguindo estratégias de guerrilha, segundo os moldes da Revolução Cubana, e portanto diferentes da Revolução de 30. Percebemos que o narrador faz uma alegoria para descrever essa situação através da substituição de símbolos do Rio Grande do Sul por símbolos de Cuba.

Não, nada disso - era a resposta de alhures. Os gaúchos contrataram novo técnico e ensaiavam a mudança do esquema. Jango que ficasse lá a prêmio, boi taciturno a se defender com as próprias aspas. A manha do jogo era outra: o ruche do passado na retranca de galpão campeiro, poncho sem verde, amarelo, charuto em lugar do palheiro, chuteira sem a trava da espora, bombacha por macacão, entrevero por guerrilha, ideal da Mancha pelo realismo de Havana.⁴⁷⁷

A substituição de objetos, vestuário e costumes, símbolos do tradicionalismo gaúcho, como galpão, poncho, palheiro, bombacha, entrevero e idealismo, por símbolos concernentes a Cuba, como ruche, charuto, macacão e realismo, provocam o efeito cômico justamente pelos aproximação cultural e conseqüente conflito gerado por esse contato. Da mesma forma, o uso da imagem do encontro entre vacas e touros serve de alegoria para mostrar como era a estratégia do grupo dos onze:

Paciência, as mineiras quando vissem os bagos doutrora na murchidão das uvas não fosfatadas, pensariam apenas no exorcismo de todos os mistérios sobre o charme do diabo, a faca nas botinas sem mais serventia, os touros babando, indiferentes ao cio, manadas dispersas em grupos sem a marca do ferro em brasa, onze para cada vaca na contradança dos rodeios, os obeliscos transformados em cisternas, retuque sensual apenas de boca no melhor verbete da escola francesa que os farrapos herdaram dos miseráveis e perderam na capadura do minuano. Mas, quando elas estivessem outra vez na menopausa do lar, rosários nos bidês e facas nas cozinhas, as armas do jogo seriam mostradas, a república sofreria um dilúvio de hormônios e as damas alterosas, virgens, varadas ou sem varas, que se preparassem para a gravidez duma nova era.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ MÁRSICO, 1974, p. 179.

⁴⁷⁸ Op. Cit., p. 179.

A imagem grotesca do encontro entre vacas e touros, além de estar a serviço da comicidade, mostra como a nova estratégia não era usar a força, mas sim a inteligência de modo a vencer as tentativas de Golpe através da mobilização dos grupos de onze em pontos estratégicos. Em meio a esse contexto, o “Ovo de Páscoa achou que chegar a hora de fundarem o seu grupo de onze”.⁴⁷⁹ Sua idéia de formar o grupo do onze surgiu porque queriam ser o primeiro município a se mobilizar nesse sentido a fim de ter visibilidade nacional e alavancar o progresso.

Antes devemos lembrar que esta não foi a primeira tentativa de tornar Cágada um lugar próspero e de lhe dar visibilidade. Primeiramente, os residentes depositaram a confiança no nome primeiro nome do município: Velópolis. “No começo o município se chamava Velópolis. Ele fora concebido sob o impulso da velocidade e com o horóscopo totalmente voltado para o progresso”.⁴⁸⁰ Porém como “Velópolis alardeava a suposta velocidade apenas no nome, achou Ovo de Páscoa que o melhor esconjuro ou figa...era trocá-lo”.⁴⁸¹ O prefeito achava que Velópolis era “sem sombra de dúvida, o município que menos avançava no mundo”⁴⁸² e entendia que talvez isso fosse causado pelo nome.

Reunidos Ovo de Páscoa e o presidente da Câmara, o Comandante, pensaram num novo nome para o município. A denominação “Cágada” deriva de cágado, ou tartaruga, um “tipo de bicho que anda mas não anda, anda a passo dele mesmo, devagar, enervante, calmo, dá a impressão que dá um passo e volta três”⁴⁸³, pois precisavam pensar em “algo que vá para trás, que não anda, que não vá para frente”, que fosse o contrário de Velópolis. Então “face à uma decisão da Câmara de Vereadores, [o município] mudou de nome e passou a ser conhecido como Cágada- nome que conserva até hoje com pouco orgulho e muitos atrapalhos”.⁴⁸⁴

A confusão acentual é a tônica do nome. No episódio em que Padre Nero soube da mudança do nome do município disse que o município tinha perdido a cabeça e “tomara que no futuro não perca o *acento!*”⁴⁸⁵ Essa afirmação, além de ser cômica, também explicita o significado que o nome expõe com relação ao contexto geral do romance em análise. A comicidade refere-se ao fato de que o substantivo “cágada”

⁴⁷⁹ MÁRSICO, 1974, p. 180.

⁴⁸⁰ Op. Cit., p. 13.

⁴⁸¹ Op. Cit., p. 165.

⁴⁸² Op. Cit., p. 166.

⁴⁸³ Op. Cit., p. 169.

⁴⁸⁴ Op. Cit., p. 13.

⁴⁸⁵ Op. Cit., p. 170.

(cágada sem o *acento*) tanto pode significar, segundo o Dicionário Michaelis, “o ato de defecar” quanto “uma coisa mal feita”. A duplicidade de significado da palavra e a relação existente entre os dois quando se referem ao município e às atitudes desastrosas de seus habitantes permite o efeito cômico, que é amplificado devido ao caráter escatológico de um dos significados.

No contexto mais amplo de *Cágada*, a palavra cagada refere-se basicamente a “uma ação mal realizada”. Se percebermos as atitudes tomadas no romance, notaremos que são desastrosas, não somente no que tange ao processo de formação do município, mas também na sua relação com toda a narrativa. Podemos exemplificar essa afirmação citando a ação mal sucedida de Mister Glupp em tomar as terras dos indígenas, a atitude desastrosa de Ovo de Páscoa em intrometer-se nos projetos iniciais da ACA, a intervenção mal feita do Comandante e do Perna de Pau no conflito entre Ovo de Páscoa e Mister Glupp, a tentativa sem sucesso de Coronel Maneio em casar-se com Lady Salma e a ação mal realizada dos habitantes do recém - município em participar do chamado grupo dos onze. Se observarmos o título do romance “*Cágada* (ou a história de uma município ao passo de)” perceberemos que faz referência ao trocadilho *Cágada/ cagada* e ao duplo sentido relacionado ao segundo termo.

É importante analisarmos esse para-texto a partir das marcas gráficas e verbais que são indícios que servirão para analisarmos a relação do significado do título com o livro como um todo. O uso de uma frase entre parênteses dá subsídios para que compreendamos que não faz parte do título propriamente dito e tampouco trata-se de um subtítulo. Na verdade, ela pode ser considerada como um título alternativo, o que se confirma pelo uso da conjunção coordenativa alternativa “ou”, no início da frase. O fato da sentença estar incompleta convida mais uma vez o leitor a completar com uma palavra relacionada ao contexto da narrativa, podendo significar “cágada”, enquanto feminino de cágado, e “cagada”, enquanto ato de defecção e ação mal realizada.

Podemos fazer uma analogia entre as ações mal sucedidas em *Cágada* com as ações que permitiram o golpe militar de 64. No município de Cágada, as atitudes de seus habitantes levaram-nos, como analisaremos *a posteriore*, a um desfecho trágico: a prisão. Por outro lado, no Brasil de 1964, as ações mal elaboradas de João Goulart, como falta de apoio popular e uma fraca base de sustentação política levam-no a sua deposição. Além disso, Mársico, joga com o fato de muitos compreenderem que Jango não foi deposto, mas sim defenestrado, ou ainda, defecado de sua cadeira presidencial, dado o modo como saiu.

A sátira aos momentos que precipitaram o golpe militar é fundamental em *Cágada*, visto que está relacionada ao desfecho do romance. O narrador usa a imagem da “mulher mandona” para se referir às forças que pressionaram o governo de Minas Gerais a ordenar a marcha do General Mourão Filho com suas tropas rumo ao Rio de Janeiro para depor João Goulart, principalmente à Igreja Católica:

As mulheres mineiras tanto gritaram em procissão, rosário de porta-estandarte e alma lavada no Deus, Pátria e Família que, no dia 30 de março, noite mal dormida... o governador de Minas Gerais...resolveu-se por um telefonema urgente ao seu particular amigo, o general Mourão Filho.⁴⁸⁶

Outra imagem usada pelo narrador, especialmente para se referir ao papel da imprensa no estabelecimento de um clima de revolução, refere-se à Inconfidência Mineira: “Dentro de poucas horas correu pelo Brasil a notícia de que se tramava em Minas uma nova inconfidência, embora não dissesse quem era o pai da criança.”⁴⁸⁷ Novamente, percebemos que apela para o conflito entre homens gaúchos e mulheres mineiras para se referir ao movimento revolucionário e contra-revolucionário. O discurso do narrador é extremamente cômico, porque carregado de características machistas:

Mas essa volúpia de insuflar maridos, vizinhos e compadres, políticos, governadores e generais contra o governo legitimamente constituído, era verdadeira histeria, falta de laço ou doutro artefato mais duradouro!⁴⁸⁸

A comicidade decorrente dessa afirmação provém de seu machismo grotesco, já que o narrador atribui a causa das mulheres insuflarem os maridos contra Jango ao fato de estar faltando dominação masculina em vários aspectos, entre eles, o sexual. Na verdade, o narrador está reproduzindo o pensamento atribuído a Brizola, no episódio em que João Goulart questiona quanto à atitude a ser tomada:

De qualquer forma, Jango no Alvorada, calcando na perna esquerda, telefonou para o cunhado em Porto Alegre, por via das dúvidas...A resposta veio pronta, masculina:
-Te agüenta por aí, vivente! Mete na tua cabeça, duma vez por todas, a carta-testamento do nosso pai Getúlio e não dá bola para rumores. Ainda mais de Minas... Onde já se viu mulher fazer revolução? Ah,

⁴⁸⁶ MÁRSICO, 1974, p. 189.

⁴⁸⁷ Op. Cit., p. 189.

⁴⁸⁸ Op. Cit., p. 191.

falta de... Se alguém se bandear, não te assusta. General, já era. Quebro o galho com os meus sargentos!⁴⁸⁹

Nesse episódio, percebemos a representação cômica de Jango como indeciso e de Brizola como machista, exemplificado pelo predicativo “masculina” referindo-se à resposta do segundo ao primeiro. Além disso, Brizola pensa ser um absurdo uma mulher assumir uma posição de liderança política e mobilização social. Vemos isso em sua tentativa de persuadir seu cunhado a não desistir da presidência, apelando para a dificuldade que foi conseguir que assumisse:

Brizola corou o diálogo com um ‘não mesmo’, violento, incisivo, e fez ver a Jango que, com calças ou sem elas, era seu dever agüentar o ferro como homem. Pomba, fizera todo aquele esforço na legalidade para salvar-lhe o trono – enquanto ele, Jango fazia negócios na China – agora queria entregar os pontos de mão beijada aos golpistas? Nem brincando.⁴⁹⁰

O riso desencadeado por esse relato está relacionado à transcrição que o narrador faz da linguagem típica de Brizola, usando expressões como “agüentar o ferro”, “entregar os pontos” e “de mão beijada”, e ao duplo sentido das palavras como “com calças ou sem elas”, referindo-se à situação de desequilíbrio político vivida por Jango. Esses mesmos ativadores de comicidade aparecem no episódio em que Brizola conclama os sargentos e os grupos de onze, através do rádio, para que se unissem na defesa da manutenção do governo vigente:

- Sargento, chegou a hora de capar os gorilas!...
 - É a senha!- exclamou o Comandante, ouvido colado no rádio, excitado.
 - Meus grupos de onze – prosseguiu Brizola – chegou a nossa hora de seqüestrar a pátria!...
 - É a senha- exclamou novamente o Comandante, ouvido mais colado ainda, excitação dobrada.
 - Eta companheirada, todo mundo na praça da matriz hoje à noite para entrar com o nosso presidente no palácio! Quem não puder ir, mande ao menos o seu comandante...
 - Esta me chamando, senhores! Eu sabia, eu sabia, eu sabia!...⁴⁹¹

Brizola fazia uso de caricaturas verbais para se referir a seus adversários, comparando-os a animais. O termo “gorila”, por exemplo, foi importado dos argentinos, que o usavam para se referir aos militares da ditadura de Perón. Os gorilas, a que

⁴⁸⁹ MÁRSICO, 1974, p. 191; 192.

⁴⁹⁰ Op. Cit., p. 194.

⁴⁹¹ Op. Cit., p. 195.

Brizola se refere, são os militares, especialmente os generais, que ele acusava de tentarem um golpe no Brasil. Essa peculiaridade de sua fala é usada a serviço da sátira, tornando esse episódio histórico cômico principalmente, quando somada à euforia do Comandante ao escutar o “herói da legalidade” no rádio. O Comandante compreende que o comandante, conclamado por Brizola no final de seu discurso, seja ele próprio. Esse alogismo amplifica o efeito cômico do episódio.

Da mesma forma, no romance em análise, provoca o riso, a discussão entre Brizola e Jango quanto a uma possível resistência com relação ao golpe, sendo o primeiro a favor e o segundo contra:

-Me vou.
 -Está doido?
 -Vou.
 -E eu, como fico?
 -Fica com tudo.
 -Mas, e o povo?
 -Que povo?
 -Covarde!
 -É a mãe.
 -Capão!
 -É o pai
 -Pois te foda, vivente!
 -Tchau.⁴⁹²

Essa situação é ridícula, visto que não se trata de uma discussão baseada em argumentação e contra-argumentação, pautada no uso de tese, antítese e síntese, elementos da dialética, comuns ao embate político, mas, sim, apenas de troca de xingamentos, usando linguagem vulgar e com forte conotação emocional. Após essa discussão, a saída de Jango do Brasil também é satirizada: “O que não dera e Cágada ainda não sabia é que [...] Jango atravessava a fronteira do Uruguai, em busca de suas fazendas, e o Brasil inteiro [...] se punha à caça de Brizola”.⁴⁹³

Quando o narrador diz que o Brasil inteiro se punha à caça de Brizola, na verdade está se referindo às forças militares que assumiram o país e criaram a chamada Força de Limpeza Revolucionária, buscando inimigos políticos por todo o território nacional. Da mesma forma os grupos de onze são ridicularizados quando o narrador comenta que, sabendo da saída de Jango e do sumiço de Leonel Brizola, “por via das dúvidas, [os grupos] rumaram para os estádios do Grêmio e do Internacional” e, embora não houvesse “jogo programado...o futebol estava e sempre esteve no sangue dos

⁴⁹² MÁRSICO, 1974, p. 197; 198.

⁴⁹³ Op. Cit., p. 197.

brasileiros”.⁴⁹⁴ Dessa maneira, Mársico dá uma utilidade aos grupos dos onze, que para a função determinada, não funcionaram. Os sargentos também não escaparam ao olhar satírico do escritor, pois a narrador ressalta que “por uma questão de ética, ficaram nas respectivas casernas”, já que “havia um sargento no palácio”. Esse sargento é Peracchi, considerado grande opositor de Brizola.

Percebemos em *Cágada* a ridicularização, não apenas aos grupos de onze e aos sargentos, mas a todo o movimento de resistência ao golpe militar, através do episódio em que o narrador comenta que

De sorte o único e pequeno exército popular, unido e coeso, disposto a tudo e, por incrível que pareça, misto, com um sargento e comandante e outras verdades mais de mentira, foi o de Cágada.⁴⁹⁵

Fica explícito que, apesar de todos os esforços de Brizola, o único grupo realmente estruturado era o dos habitantes de Cágada. Devemos considerar que é um comentário irônico porque alguns componentes não sabiam o que de fato era o grupo, pois uns achavam que era um time de futebol, outros apenas queriam projetar o nome do município nacionalmente, restando apenas o Comandante para seguir os ideais de Brizola.

As ações dos golpistas com relação aos adversários políticos e ao próprio modo de governar através de atos institucionais também são satirizados no romance em análise. As primeiras ações tomadas pelos militares logo que assumem o poder são representadas pela prisão dos habitantes de Cágada:

O primeiro município a ser visitado por uma força de limpeza revolucionária foi o de Cágada. Merecia a honra, pois na lista da Rádio Mayrink Veiga tivera o privilégio de abri-la... Queriam pegar todo o grupo de onze, o primeiro do Brasil, vivo!⁴⁹⁶

É irônico o comentário referindo-se à visita dos militares à Cágada como positiva, algo que não se confirma já que queriam prender os componentes do grupo dos onze. Basta observar as palavras “honra” e “privilégio”. Todos os habitantes de Cágada foram presos, com exceção de Padre Nero e de Gimbo, que não faziam parte do grupo

⁴⁹⁴ MÁRSICO, 1974, p. 198.

⁴⁹⁵ Op. Cit., p. 198.

⁴⁹⁶ Op. Cit., p. 201.

dos onze. A sátira ao regime militar, no que tange às punições, ocorre no episódio em que o narrador comenta a respeito do que houve com os que apoiavam Brizola e Jango:

alguns amigos ficaram, outros nem as malas fizeram de tanto apuro no botafora, as cadeias nunca receberam tanta gente ilustre, sorte ainda que o paredão, graças ao milagre brasileiro das fórmulas punitivas, converteu-se em suspensório dos direitos políticos.⁴⁹⁷

Embora, nesse fragmento, percebamos que Mársico apenas faz referência à cassação dos direitos políticos como forma punitiva, é na descrição da profecia de Padre Nero que percebemos referência às torturas:

Em Cágada, à noite, veio Padre Nero e encomendou os corpos para o que supunha a última viagem. Lembrou aquele sermão que fizera na primeira e única missa: a cocheira transformada em cadeia, o êxodo voltando, parando, as vacas magras fugindo, campos transformados em desertos, árvores em serragens, casas em cemitérios, uma revolução. Cágada perderia o acento? Não terminou a missa a pão e água. Terminou-a com vinagre.⁴⁹⁸

A referência ao vinagre no final da descrição é fundamental para construirmos o argumento de que estamos diante de uma alusão às torturas que ocorreram durante o regime militar. Quando Cristo pediu água aos soldados que o crucificaram, estes torturaram-lhe dando vinagre, assim essa bebida pode ser associada à prática de tortura, intimamente ligadas aos regimes ditatoriais.

Da mesma forma, o episódio, no qual os militares prendem os habitantes de Cágada, colocando-os no trenzinho da ACA e levando-os para um destino incerto, é fundamental para que compreendamos a representação do fim de um ciclo:

Gimbo que estava no poleiro da prefeitura, ao ver o trenzinho sair, voou em direção às terras onde morreram Namai e sua tribo, recuperando a fala. Gimbo disse:
- *Shalom!*⁴⁹⁹

A narrativa de *Cágada* é, de fato, circular, pois é possível verificarmos que o primeiro e o último capítulo estão relacionados. Há vários indícios que permitem essa afirmação. Primeiramente, notamos que Gimbo se cala no primeiro capítulo, com a chegada dos colonizadores, proferindo o cumprimento judaico que significa “paz”.

⁴⁹⁷ MÁRSICO, 1974, p. 202.

⁴⁹⁸ Op. Cit., p. 202.

⁴⁹⁹ Op. Cit., p. 202.

Recupera a fala no último capítulo, dizendo a mesma palavra, com a saída destes. Assim, acreditamos que Gimbo serve de elo entre os capítulos extremos.

Se a comicidade é a tônica predominante em toda a narrativa do romance em análise, tanto no primeiro quanto no último, capítulo o aspecto cômico é quase nulo ou inexistente, pois enquanto o primeiro contém a invasão das terras indígenas pelos colonizadores, e conseqüente morte de seus habitantes, no último encontramos a invasão de Cágada pelos militares, e conseqüente prisão de seus moradores. Tanto em uma quanto em outra situação, predomina a opressão do dominador sob o dominado, que é um contexto antes doloroso do que risível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esta investigação guiados pela indagação acerca da existência, ou não, de desencadeadores de comicidade em *Cágada* que teriam sido usados pelo autor na representação da identidade cultural, do mito e da história. Procurávamos perceber como o mito do faroeste, principalmente no que tange ao espaço, foi adaptado à realidade sul-rio-grandense e usado como elemento indiciário da diferença, ao mesmo tempo em que nos propúnhamos a analisar a releitura da história, principalmente no tocante à colonização judaica no Rio Grande do Sul e aos episódios relacionados ao golpe militar de 1964.

O romance *Cágada* representa e problematiza a identidade cultural, referente à alteridade, à performatividade, à estereotipia e à tradução, através de suas personagens e dos caracteres cômicos que representa. A relação eu/ outro e a afirmação da identidade a partir da marcação da diferença é confirmada pelo uso dos pronomes “nós” e “eles” e de designantes nominais. Quando personagens que não são de ascendência judaica referem-se aos judeus, existe um claro processo de inclusão e de exclusão, pois um grupo alude ao outro em termos do que ele não é, ou não se considera ser.

Por outro lado, o termo “patrício”, costumeiramente utilizado por personagens israelitas, transmite o sentimento de incluir apenas os que pertencem ao mesmo grupo, nesse caso, os judeus. Já o “índio” é visto pelo europeu como o “outro”, pois notamos que, no romance, existe uma carga semântica de valorização do europeu e, conseqüente, desvalorização do índio. Desse modo, verificamos que a identidade, tanto do judeu quanto do índio, é construída, na narrativa, linguisticamente, através da diferença, e das oposições binárias, entre “nós” e “eles” e a valorização e hierarquização é realizada a partir do contexto ideológico de quem fala.

A performatividade é mais uma categoria da linguagem, que não se limita a descrever uma ação, uma situação ou um estado de coisas, mas também faz com que alguma coisa aconteça. No romance em análise, a repetição de expressões que parecem descrições de tipos humanos é, na verdade, representação de elementos lingüísticos que avigoram identidades. Esse é o caso, por exemplo, da palavra “gringo”, comumente

usada para se referir ao que é estrangeiro, forasteiro, ou, a aquilo que está fora do lugar de origem, e que carrega, no contexto do romance, uma força performativa quando pronunciada por não judeus. Também, a expressão “judeuzada”, utilizada muitas vezes durante a narrativa, permite que percebamos o seu caráter performático citacional, que faz parte de um conceito coletivo de judeu, na qual se atribui a este, a relação de judeu à idéia de ganho de dinheiro, geração de riquezas. Já “bugrada” ou “bugres” possui um claro caráter performático quando são referidas pelas personagens que compreendem o indígena como o “outro” e atribuem-lhe especificidades pré – conceituosas, como selvagem.

Em *Cágada* é possível analisar a construção de vários estereótipos, principalmente do judeu e do índio. Reforçado por simplificações excessivas de fatos e acontecimentos sociais – tipos aceitos, padrões e versões padronizadas – que intervêm em nossa percepção da realidade e conduzem a que a vejamos de um modo pré-construído pela cultura e transmitido pela linguagem, o processo de estereotipia toma conta da nossa vida mental. No romance, os judeus são descritos pelos personagens não judeus como preconceituosos, materialistas, assassinos de Cristo, comunistas, fanáticos religiosos; já os brasileiros são reduzidos, no imaginário europeu, a selvagem, inculto, antropófago.

O romance em análise permite a noção de trânsito cultural, no qual personagens cruzam fronteiras imaginárias. Esse processo pode ser chamado de tradução, e é experimentado pelas personagens Gimbo, Padre Nero e Mister Glupp, visto que são forçadas a transitarem em cancha culturais diferentes e a se adaptarem às novas condições que se apresentam.

Gimbo permite que percebamos como ocorre o processo de adaptação à nova ambiência, visto que transita entre a cultura do indígena e do colonizador. Da mesma forma, aceitando a cachaça como símbolo cultural brasileiro, entendemos que Mister Glupp, ao consumi-la, abandona suas prerrogativas religiosas e culturais para apropriar-se de um elemento pertencente à cultura do “outro”. Também Padre Nero - nos episódios cômicos em que se move entre o sagrado e o profano, o simbólico e o puramente material - cruza fronteiras imaginárias.

Essa concepção de fronteira também remete à outra analogia: a fronteira oeste americana. Em *Cágada* encontramos o mito do faroeste, visto que há vários elementos abstratos que permitem a presença do mito, a partir da análise da percepção da existência de três mitemas: ambientação, corrida do outro e espaço de conflito. Tanto

nas narrativas do western quanto no romance em análise, vemos a concepção de um espaço como "uma terra sem lei", na qual se depositou grande expectativa de progresso, mas que no fim restou apenas conflito e frustração. Esse sentimento de frustração permeia o contexto histórico de *Cágada*, no que tange à colonização judaica no Rio Grande do Sul e ao golpe militar, através do contraponto entre a História oficial e a obra ficcional.

A problematização do contexto da colonização judaica no Rio Grande do Sul ocorre através da representação do judeu abandonado pela companhia de colonização, revelando que as promessas feitas pelas campanhas publicitárias, incentivando a vinda dos israelitas, não se concretizaram, e são alvo da sátira do escritor. Mársico relê o fato de que grande número de imigrantes desconhece totalmente a atividade agrícola e o trato com os animais, sem que as companhias de colonização se preocupassem em instruí-los, fadando as colônias ao fracasso. Também, o escritor satiriza o interesse prioritariamente econômico das companhias de colonização, que não corresponde à propaganda veiculada e aos princípios e objetivos de uma companhia que se dizia preocupada com a sorte de seus irmãos israelitas.

Da mesma forma, o contexto do golpe militar é problematizado através de personagens históricos, como Getúlio Vargas, Jânio Quadros, João Goulart e Leonel Brizola, que são satirizados. Essas personagens ajudam a estabelecer o contexto histórico que o romance procura mostrar; percebemos o papel de cada uma delas no desencadeamento dos eventos que precipitaram o golpe militar. Estes episódios ridicularizam as ações que possibilitaram o estopim do regime ditatorial e as restrições ao processo democrático, como o suicídio de Vargas, a renúncia de Jânio, a deposição de Jango, a formação do grupo dos onze, por Brizola e o cerceamento dos direitos civis pelo regime militar.

Notamos que o estudo concernente ao riso, ao humor, à comicidade foi decisivo para a análise do romance, já que possibilitou refletir a respeito da crítica sobre a relação dos personagens com a formação identitária, ambiente e aspectos históricos. Torna-se difícil pensar na construção de *Cágada* sem o componente humorístico, pois, analisando-o a partir da história do humor no pensamento ocidental, como o fazemos a seguir, podemos concluir porque este é parte integrante da estrutura do romance.

De modo geral, o humor é um estado emocional do ser humano, e é influenciado por estímulos externos à subjetividade de um indivíduo, chamados de mecanismos de comicidade. Desde Aristóteles até os dias atuais, a comicidade é compreendida como

associada aos processos mentais do ser humano. O filósofo grego já comentava que o homem é o único animal que ri, noção também observada por Bergson que, referindo-se ao cômico, no início do século XX, relaciona-o à insensibilidade. Por outro lado, Freud analisa o riso, especialmente no que tange ao prazer que provoca, e estuda as possibilidades de origem dos chistes em nosso aparelho psíquico, além de algumas classificações e funções capazes de proporcionar prazer em nosso mecanismo de inteligência.

Sob um prisma sociológico, a primeira razão para o uso do humor em *Cágado* está relacionada a uma forte função social, pois desde os romanos, o conteúdo humorístico é considerado como ingrediente de interação social, quando utilizado na comunicação humana. Compreendia-se que seu uso na oratória poderia favorecer a proximidade empática entre o orador e o ouvinte. Além disso, outra peculiaridade do cômico reside na inesperada apresentação do ridículo, na apresentação de anormalidade na seqüência comunicacional, racionalmente esperada.

Outro argumento para explicar a utilização do humor no romance em análise é sua qualidade de proporcionar a memorização. Como, por questões práticas, a personagem cômica é um estereótipo, tipo geral e de fácil assimilação, torna-se coletivamente aceito como verdade, e impede o questionamento a respeito do que está sendo comunicado.

Ainda outra característica marcante do cômico é o aspecto contagiante do riso. Essa peculiaridade é analisada por Vladimir Propp, que propõe uma discussão sobre os gêneros causadores do riso no ser humano, além de vinculá-los a possibilidades potencialmente aplicadas na escrita de um romance. Sob tal viés, menciona considerações importantes sobre o riso e suas funções e efeitos sociais: em um grupo social, o caráter cômico ganha mais expressividade e torna-se mais inteligível a várias pessoas.

O elemento humorístico pode, ainda, ser capaz de traduzir as frustrações e ansiedades de uma sociedade, ao mesmo tempo em que serve para controlar as emoções e nos afastar de pensamentos negativos. Mársico tomou o discurso cômico em sua vertente debochada partindo também da premissa de que o humorismo, em sua essência, é uma forma de linguagem arquitetada principalmente para a comunicação daquilo que se encontra vigiado e encarcerado no plano psicológico, social ou político.

Entendemos que o humorismo de Mársico aproxima-se da eutrapéla, por rir de modo espirituoso ao mesmo tempo em que é capaz de trapacear o discurso hegemônico,

justamente por visar à ridicularização dos conceitos pré-concebidos e naturalmente aceitos, que estes produzem e propagam.

Desde os tempos medievais, o humor detém um caráter contestatório e crítico, razão pela qual, pode tornar-se um dispositivo para reflexão acerca do mundo, do homem, do conhecimento, das crenças e da sociedade. O humor torna-se, assim, uma arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão de mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de revelar situações de conflito.

Atacar algo ou alguém não é bem visto em nossa sociedade, e pode gerar sérias conseqüências, especialmente numa época de opressão, como é o caso de Mársico, que escreveu o romance durante o regime ditatorial brasileiro. Como a crítica oriunda da linguagem humorística foge ao padrão das argumentações mais frias e racionais, por se tratar, também, de elemento lúdico, o uso do humor ameniza o impacto negativo do ataque crítico.

Quer reinventando e adaptando o mito do faroeste ao espaço gaúcho, quer satirizando as personagens e episódios históricos relacionados à colonização judaica no Rio Grande do Sul e ao golpe militar, *Cágada* ridiculariza acontecimentos facilmente reconhecidos, unindo-os a eventos cotidianos. Assim, problematiza a questão identitária, permite um novo olhar sobre a história, revela o processo de abandono e opressão das minorias e abre um amplo espaço de reflexão.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ANDRADE, M de. Macunaíma. Disponível em:<
<http://acasadoebook.blogspot.com/2009/05/download-macunaima>>. Acesso em: 20 dez 2009.

ARISTÓTELES. *As partes dos animais*. Paris: Lês Belles Lettres, 1956.

_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

_____. *Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARNS, Paulo E. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Atlas das representações literárias de regiões brasileiras. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

BACCEGA, Maria A. Os estereótipos e as diversidades. *C&E* Vol.5, Nº. 13, 1998.

BAECQUE, Antoine de. A hilaridade parlamentar na Assembléia Constituinte Francesa (1789- 91). In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 195- 223.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica-Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOSI, Eclea. A opinião e o estereótipo. *Contexto*. São Paulo: HUCITEC, nº.2, mar. 1977.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 27- 50.

_____. Piadas, Comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 133- 163.

BREWER, Derek. Livros de piadas em prosa predominantes na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 133- 163.

BURKE, Peter. Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália Moderna. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.93- 113

CALIGARI, Aline Notícias. In: Coordenadoria de Comunicação Social. Disponível em <http://www.pmerechim.rs.gov.br/principal.php?id_menu=noticias> Acesso em 01 jun. 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2007.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2003.

CHAVES, Flávio L. *Literatura e história*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

CICERÓN. *De oratore*. Cambridge: Heinemann y Harvard University Press, 1976.

CONY, Carlos Heitor. *As vozes do Golpe: a revolução dos caranguejos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

D'ANGELI, C.; PADUANO G. *O Cômico*. Curitiba: UFPR, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Da senzala ao cortiço: História e literatura em Aluizio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro. *Revista Brasileira de História*. vol. 21 nº. 42 São Paulo, 2001.

DREIFUSS, René A. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DUARTE, Lélia P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERREIRA, Diógenes A. O humor como resistência ao controle social autoritário no Brasil pós-1964: reflexões sobre a imprensa alternativa. In: *XII Simpósio Internacional Processo Civilizador*, 12, 2009, Recife. Anais do SIPC. Recife: UFPE, 2009. (CD-ROM)

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIGUEIREDO, Eunice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFMG, 2005.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GARCIA, Sheila do Nascimento. Fazendo Careta(s): humor visual como estratégia crítica em tempos de censura (1937- 1945). Anais eletrônicos da *XXII Semana de História*. UNESP/Assis. Assis, outubro de 2004. Disponível em <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em 01/01/2010.

GARRIDO, Augustín. Comparación entre Anfitrión de Plauto y Anfitrión de Molière. *Monografias.com*. Disponível em <<http://www.monografias.com/trabajos915/comparacion-entre-anfitrión/comparacion-entre-anfitrión.shtml>>. Acesso em: 29 set 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, 1995.

GOMES, Heloísa Toller. Bom Selvagem. In: BERND, Zilá (org). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: UFRGS e Tomo Editorial, 2007, p. 52- 57.

GRAF, Fritz. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 51- 64.

GRITTI, Isabel. A Colonização de Quatro Irmãos. In: WAIMBERG, Jacques (Org.). *100 Anos de Amor: A Imigração Judaica no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: FIRGS, 2004.

_____. A Jewish Colonization Association e a colonização de Quatro Irmãos. *Perspectiva*. Porto Alegre, ano 17, nº. 58, Jun. 1993, p.25- 32.

_____. A revolução de 1923 e a colonização da Fazenda Quatro Irmãos. *Perspectiva*. Erechim. V. 17, nº. 60, dez. 1993, p.8- 13.

_____. *Imigração judaica no Rio Grande do Sul: A Jewish Colonization e a colonização de Quatro Irmãos*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1997.

_____. Os judeus. In: BOEIRA; FAUCIOLIN (org.). *História Geral do Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: Méritos, 2007.

_____. Uma história de vida em busca da terra prometida. *Veritas*. Porto Alegre, v. 36, nº. 143, Set. 2003, p. 333- 507.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMON, Philippe. *Le personnel du Roman*. Geneva: Dross, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

HENRIQUES, Afonso. *Ascensão e Queda de Getúlio Vargas*. São Paulo: Record, 1964.

HIGHET, Gilbert. *Juvenal the satirist: a study*. Oxford: Clarendon Press, 1954.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Londres: Routledge, 2002.

HUG, Alfons. O delírio de Chimborazo. Disponível em: <[http://www.santander cultural.com.br/mapa_site/expo_bienal/pdf/>trans_chimborazo.pdf](http://www.santander cultural.com.br/mapa_site/expo_bienal/pdf/trans_chimborazo.pdf)>. Acesso em: 20 dez 2009.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODWENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65- 82.

_____. Memória. In: *Enciclopédia Enciclopédia Einaudi*. Volume 1. 1997, p. 11- 47.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro, 1728-1981*. Itatiaia: Universidade do Texas, 1987.

LINS, Osman. *Espaço romanesco de Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1978.

Literatura e história na América Latina: Seminário Internacional, Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. In: *Lógica das Diferenças e Políticas das Semelhanças da Literatura que parece história ou Antropologia, e Vice-versa*. São Paulo: USP, 1993.

LLERA, José A. Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor. *Signa*, Extremadura, n. 12, ano de 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>>. Acesso em: 01 jan. 2010.

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. *Ri melhor quem ri por último?: O riso modernista e a tradição literária*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. (tese)

MANSUR, André Luís. *O velho oeste Carioca: história da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (de Deodoro a Sepetiba) do século XVI ao XXI*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. *Casa- Caderno de Semiótica Aplicada*. Vol. 7.n. 01, Jul. 2009.

MÁRSICO, G. O. *Cágada: (ou a história de um município a passo de)*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MISRAHI, M. Funk, religião e ironia no mundo de Mc. Catra. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, n. 2, dec. 2007. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid Acesso em: 20 abr. 2010.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MURAD, Pedro. Riso e Aniquilação: a comicidade em Bergson e Pirandello. *Comum*. Rio de Janeiro- V.13- Nº.29, p.117-128, jul/ dez 2007.

OLMOS, Ana Cecília. Antropófago. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: UFRGS e Tomo Editorial, 2007, p. 21- 24.

PANDOLFO, Maria do Carmo P. *Estrutura e mito: introduções e posições de Levi- Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: UFC, 1983.

PAREJA, Cleide Jussara M. *O riso e a sátira*. Agora. V.2, n.º1 jan/ jun. 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre História e Literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). *Anos 90*, Porto Alegre, n.º. 4, dez 1995, p. 115- 127.

PINTO, Milton José. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

PLATÃO. *La República*. Madrid: Aguilar. 1993.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMÍREZ, Fátima C. La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia. *Tonos digital*, Cádiz, n. 10, nov. 2005. Disponível em: <www.tonosdigital.com>. Acesso em: 01 jan. 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. *O western ou o cinema americano por excelência*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RODRIGUES, Alcir de V. A. Espaço ficcional em “Ponte do Galo”, de Dalcídio Jurandir. *Tessituras, Interações, Convergências*: XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo: USP, 13 a 17 jul. 2008.

ROLIM, César Daniel de Assis. As relações de Leonel Brizola com os setores subalternos das Forças Armadas Brasileiras entre 1959-1964. *Monographia*. Porto Alegre, N.º 3, disponível em: <<http://www.fapa.com.br/monographia>>, acesso em: 10 jun. 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: A representação humorística na história brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANT'ANNA, Maria R. *Palestra Identidade e Aparência – Circuito Identidades Latinas*, Jaraguá do Sul: UNERJ, 2006

SANTOS, Eloína Prati. Faroeste. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: UFRGS e Tomo Editorial, 2007 p. 270-277.

_____. dos. A riqueza cultural e mitológica do oeste estadunidense. *Literatura em debate*. Vol.2, nº.3, Dez. 2008.

SARAMAGO, José. O diálogo com a história. In: Reis, Carlos. *O Conhecimento da literatura*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

SCHULZE, F. O discurso protestante sobre a germanidade no Brasil: observações baseadas no periódico Der deutsche Ansiedler 1864 – 1908. *Espaço Plural*. Ano IX. Nº 19, 2º semestre 2008. (21-28). Disponível em: <e-revista.unioeste.br> Acesso em: 02 fev 2010.

SEIXO, Maria Alzira. Literatura e História: Poética da descoincidência em “Peregrinação de Barnabé das Índias”, de Mário Cláudio. *Literatura e História- Actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, vol. 2, p. 231- 241.

SILVA, Edevandro Sabino da. *Gaúcho farroupilha: visões e revisões*. 2009. Dissertação

SILVA, Fernando Moreno da. As várias faces do riso. Travessias. Ed. 08. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias/Cultura%20pdfs/Fernando%20Moreno%20prontopdf>>. Acesso em: 01 jan 2010.

SILVA, Hélio e CARNEIRO, Maria Cecília Ribas. *A Renúncia 1961*. São Paulo: Editora Três, 1975.

SILVA, Hélio. *1964: vinte anos de golpe militar*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SILVA, Tomaz T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Daniella R. da. *A mitologia na Representação Cultural e no Consumo: Efeito e Recepção do Signo da Cachaça*. 2009. Dissertação.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOSA, Nélide B. Del Humor y sus alrededores. *Revista de la Facultad*. N. 13, ano 2007, p. 169- 183.

SOUZA, Moacir. B. de. Mito e alegoria no western americano. *Revista Eletrônica Temática*. Ano V, n. 03, Mar. 2009.

STAIGER, 1993:155, apud MURAD, Pedro. Riso e Aniquilação: a comicidade em Bergson e Pirandello. *Comum*. Rio de Janeiro- v.13. nº. 29, p. 117-128, jul/ dez 2007.

TOWNSEND, Mary Lee. O humor e a esfera pública na Alemanha do século XIX. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 225-250.

VALSS, Álvaro. *Entre Sócrates e Cristo: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

VENDRAMINI, José Eduardo. A comédia dell'arte e sua reoperacionalização. *Transformação*. Vol. 24, nº1, Marília, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pd=S0101-31732001000100004&script=sci_asttext>. Acesso em: 01 jan 2010.

VERBERCKMOES, Johan. O cômico e a Contra-Reforma na Holanda espanhola. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.115- 132.

VILLA, Marco Antonio. *Jango: um Perfil (1945-1964)*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

VLASTOS, Gregory. *Sócrates: ironist and moral philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDOSP, 1994.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)