

**UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**  
**CAMPUS DE ARARAQUARA**  
**Programa de Pós-graduação em Lingüística e Língua Portuguesa**

**FERNANDO MORENO DA SILVA**

***VOU-ME EMBORA PRA  
LIVRARIA, POIS LÁ TENHO ALEGRIA:***

**Uma leitura das crônicas mais vendidas de  
Luís Fernando Veríssimo**

**Araraquara**

**2006**

**FERNANDO MORENO DA SILVA**

***VOU-ME EMBORA PRA  
LIVRARIA, POIS LÁ TENHO ALEGRIA:***

**Uma leitura das crônicas mais vendidas de  
Luís Fernando Veríssimo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para a obtenção do título de Mestre em Lingüística e Língua Portuguesa.

**Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina**

**Araraquara**

**2006**

## Agradecimentos

A Deus  
pela vida, pelos caminhos serenos, pela força nos momentos de  
fraqueza...

Ao professor Arnaldo Cortina  
pela dedicação, pelos conselhos, pelas discussões lingüísticas e  
gramaticais e pela paciência para comigo durante toda a orientação do  
trabalho;

Aos colegas do GELE (Grupo de Estudos sobre Leitura)  
pelas discussões e intercâmbios promovidos;

Aos funcionários da UNESP  
pela atenção prestada;

Aos meus pais,  
que, além do apoio, ensinaram-me o verdadeiro significado da vida.

*A vida é uma tragédia para aqueles que sentem e uma comédia para aqueles que pensam.*

Horace Walpole

## Resumo

A proposta inicial deste trabalho é investigar o fenômeno da leitura sob o ponto de vista do leitor, buscando os livros mais lidos. Partindo do pressuposto de que os livros mais vendidos são também os livros mais lidos, já que seria impossível determinar com exatidão o que os leitores mais lêem sem se valer do respaldo do mercado, pretende-se chegar aos livros campeões de venda, os chamados *best-sellers*.

A definição do *corpus* da dissertação surgiu quando a revista semanal *Veja* trouxe em sua capa, de 12 de março de 2003, o sucesso de vendagem dos livros de Luís Fernando Veríssimo, destacando-o como o escritor mais lido no país. Despertada a curiosidade, o primeiro passo foi estabelecer exatamente qual foi a obra mais vendida do autor gaúcho. Para tal empreendimento, consultou-se uma coluna contida nessa mesma revista, a lista dos livros mais vendidos no mercado. Chegou-se, então, ao livro líder de vendagem: *A mentiras que os homens contam*. Contendo 40 crônicas, foram selecionados dessa obra dez textos para a constituição do *corpus* de análise.

Definido o objeto, parte-se para o objetivo central do trabalho. É sabido que uma das leituras mais consumidas no mercado editorial tem sido os textos de humor. Valendo-se da semiótica greimasiana, como as nuances da enunciação no processo de leitura, além de teorias que tratam do fenômeno do riso, o trabalho irá investigar como e por quais recursos o enunciador desses textos constrói o efeito risível.

Palavras-chave: Leitura; semiótica; riso; *best-seller*.

## Abstract

The proposal initial of this work is to investigate the phenomenon of the reading under the point of view of the reader, searching the read books more. Leaving of the estimated one of that the sold books more are also the read books more, since it would be impossible to determine with exactness what the reader ones more read without if being valid the support of the market, is intended to arrive at champion books of selling, the calls best-sellers.

The definition of the corpus of the dissertation appeared when the weekly magazine *Veja* brought in its cover, of 12 of March of 2003, the success of sale of books of Luis Fernando Veríssimo, detaching it as the read writer more in the country. Awaked the curiosity, the first step was to establish which accurately was the sold workmanship more of the author gaucho. For such enterprise, a column contained in this was consulted same magazine, the list of sold books more in the market. It was arrived, then, to the leader book of sale: *As mentiras que os homens contam*. Contending 40 chronicles, had been selected of this workmanship ten texts for the constitution of the analysis corpus.

Defined the object, it has been broken for the central objective of the work. It is known that one of the consumed readings more in the publishing market has been the mood texts. Using itself the greimasiana semiotics, as nuances of the enunciation in the reading process, beyond theories that deal with the phenomenon of the laugh, the work will go to investigate as and for which resources the enunciator of these texts constructs the laughable effect.

Keywords: Reading; semiotics; laugh; best-seller.

## Sumário

Introdução.....	7
1. Em torno da leitura	
1.1. Enunciação e leitura.....	11
1.2. As faces do leitor.....	13
1.3. O processo de leitura.....	15
2. Cultura e mercado	
2.1. <i>Best-seller</i> : coqueluche do mercado editorial.....	27
2.2. O bambambã d' <i>Os mais vendidos</i> .....	33
2.3. Sem querer querendo, o capitalismo.....	36
2.4. Brasil: de gatinhadas a malabarismos na produção editorial.....	39
3. Sobre o riso	
3.1. Origem e vicissitudes.....	47
3.2. Preocupações teóricas.....	53
3.3. O riso e suas expressões.....	57
3.4. A crônica.....	61
4. Análise das crônicas	
4.1. <i>A Mentira</i> .....	65
4.2. <i>Infidelidade</i> .....	69
4.3. <i>Lar desfeito</i> .....	74
4.4. <i>Grande Edgar</i> .....	76
4.5. <i>O Falcão</i> .....	79
4.6. <i>Sebo</i> .....	82
4.7. <i>Trapezista</i> .....	87
4.8. <i>O sítio do Ferreirinha</i> .....	90
4.9. <i>O verdadeiro você</i> .....	93
4.10. <i>Cultura</i> .....	95
Conclusão.....	99
Bibliografia.....	102
Anexos.....	106

## Introdução

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
(Trecho do poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira)

Não é nenhuma novidade quando se diz que o Brasil é um país onde a leitura não é muito praticada. Tautologia maior seria dizer que o mercado editorial não vislumbra horizontes alvissareiros, sobretudo por causa do advento de novas mídias, como a internet, que disponibiliza todo tipo de leitura, inclusive a de obras clássicas.

Esse vaticínio estarrecedor pode ser comprovado pelos números apresentados pelo mercado de livros. Segundo o Sindicato Nacional dos Editores de Livro<sup>1</sup>, a venda de livros processada em 2004 regrediu a patamares equivalentes ao início dos anos 90. Foram vendidos, no ano passado, cerca de 289 milhões de livros, sendo que a metade desse material foi adquirida pelo Estado. Se se considerar um país com quase 200 milhões de habitantes, é fácil perceber que o brasileiro lê muito pouco, pelo menos quando se leva em conta a comercialização de exemplares.

Já que se busca apreender o índice de leitura pelo mercado, faz-se necessário arregimentar as palavras de Paulo Leminski: “Um livro de literatura (seja lá o que isso queira significar) é a mais singular das mercadorias”. Na comparação, o poeta se vale de uma caixa de sabão-em-pó. Quando adquire este produto, o consumidor sabe que, no mínimo, o sabão vai deixar sua roupa mais branca. Já com o livro não ocorre o mesmo. Ao comprar um romance, por exemplo, o leitor quase não sabe nada sobre ele. Essa magia chamada literatura é o que a maioria não entende, talvez por obra e graça do capitalismo impregnado nas cabeças dos cidadãos, que exige sempre a objetividade: “ler é uma perda de tempo”.

Mas nessa aridez, surgem alguns oásis, em que as editoras podem saciar suas sedes. Volta e meia, fala-se que determinado livro atingiu vultosa vendagem. Depara-se, nesse momento, com os *best-sellers*. Odiados por uns — que vêem nele uma miragem, fruto das artimanhas perniciosas da indústria cultural — e amados por outros — que os consideram uma oportunidade à entrada da leitura no cardápio de entretenimento das pessoas —, a

---

<sup>1</sup> *Livros em baixa*: editorial do jornal *Folha de S. Paulo*, de 20/09/05.



verdade é que os livros agraciados pelo gozo da alta tiragem merecem uma atenção, ainda que essa perquirição contrarie a nata da intelectualidade.

Diante desse fenômeno editorial, a primeira incógnita que surge é por que tais livros vendem tanto. Entre as justificativas, podem-se enumerar razões várias: temática, como os livros policiais; fama, como as obras adaptadas ao cinema e à televisão (minisséries); tratamento esotérico, em especial os de auto-ajuda; e estilo, como os de humor.

Como se verá adiante, o livro que mais tem alcançado altos índices de vendagem tem sido o de humor. É curioso notar que o riso, algo natural e comum, tão antigo quanto o próprio homem, continua a atrair audiência. Quanto mais dele se apropriem, mais indecifrável ele permanece. Como objeto de estudo, ele remonta à Antigüidade, quando Aristóteles provavelmente o teria desenvolvido no segundo livro da *Poética*. O fato de nunca ter sido encontrado tal livro talvez fosse um presságio do interesse que o riso despertaria nos séculos vindouros. Ainda que o tenha tangenciado no Livro I da *Poética*, a verdade é que esse fenômeno careceu de maiores detalhes no tratamento dado pelo filósofo grego.

Saindo da Antigüidade, chega-se ao período contemporâneo de sorte enigmática. “Somos todos filhos de *O Capote*, de Gogol”, disse Dostoievski. Por que o escritor russo teria construído essa afirmação? A despeito de tratar-se de uma colocação que busque parâmetros literários, por concernir a uma narrativa fantástica, Akaki Akakiévich, personagem principal do conto gogoliano, concorre para definir o fenômeno do riso: dialético, uma mixórdia de alegria e tristeza, como a esquisitice do trabalho engajado de um copista-expedidor e a dor de ter toda sua satisfação roubada, depois de depositada num capote.

Não obstante seu caráter contraditório, o fenômeno do riso está intimamente ligado ao prazer. E o prazer é um dos pilares da felicidade. Segundo o psicólogo americano Martin Seligman, da Universidade da Pensilvânia, a felicidade é a soma de três elementos: prazer, engajamento e significado.

Engajamento seria a dedicação a uma atividade na qual se possa usar todo o talento, buscando desafios a serem conquistados; significado, buscar o sentido para a vida, em geral pela religião, o modo mais tradicional. Prazer, entre outras coisas, seria uma sensação agradável e de alívio. Nesta definição, justificar-se-ia a leitura do humor. Rir é uma das formas de conquistar prazer. Nesse sentido, ler um livro de cunho risível seria uma das formas de buscar o prazer.

Platão já dizia que o homem foge da dor e procura o prazer. Se o texto humorístico proporciona algum prazer, o leitor procura a livraria, sua “Pasárgada”, para encontrar a suposta alegria que ele espera nos livros de humor.

Embora nessas palavras o trabalho apresente um veio psicológico, o objetivo é investigar a forma pela qual os textos humorísticos constroem o efeito risível. Para tanto, tomar-se-ão, em específico, as crônicas do escritor gaúcho Luís Fernando Veríssimo. Autor de crônicas, romances, quadrinhos e roteiros para TV, ele é um dos escritores mais lidos no país.

Para as investigações, o trabalho foi dividido em quatro partes.

Na primeira, dentro do capítulo “Em torno da leitura”, discorrer-se-á sobre o processo da leitura, enfocando-a principalmente sob o ponto de vista da enunciação. Produzir um texto é, antes de tudo, um trabalho do enunciador que, tendo em vista seu enunciatário, maneja as nuances do sentido. No segundo capítulo, intitulado “Cultura e mercado”, por tratar-se de uma pesquisa que resvala nos livros mais vendidos, conseqüentemente se analisarão as regras que regem o mercado editorial, bem como o tratamento outorgado ao conceito de *best-seller*. No capítulo 3, haverá uma exposição sobre o riso, indo desde uma descrição histórica até as preocupações teóricas que dele se ocupam e que dele se ocuparam, analisando os expedientes dos quais os textos se valem, como sátira, ironia e comicidade, para construir o efeito do riso. Por fim, a dissertação encerra-se com a análise de dez crônicas contidas no livro mais vendido de Luís Fernando Veríssimo no período pesquisado.

Esse é, portanto, o propósito do trabalho: investigar no livro mais vendido do autor, conseqüentemente o mais lido, as técnicas presentes nos textos para a construção do riso.

# 1. Em torno da leitura

*Nada mais comum do que a experiência da leitura e nada mais ignorado. Ler: isso é tão óbvio que parece, à primeira vista, que nada se tem a dizer sobre isso.*

Tzvetan Todorov

“Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo”. Esta frase, propícia a um ato performativo<sup>2</sup> ou a uma metáfora, apesar de deslumbrante para o início de um trabalho ou de uma obra, talvez não se enquadre neste preâmbulo. Não como se quer, ou seja, para definir um gesto trivial do comportamento humano — o ato de ler — ou uma disciplina chamada Leitura.

Propor-se-ia, quem sabe, algo do tipo “abrem-se as páginas e inicia-se a viagem”, pois, acima de tudo, a leitura é responsável pela instituição de duas figuras. A primeira, de cunho material, seria o livro, afinal, além de sua presença física, muito mais do que isso o livro é uma porta de entrada à construção de sentido. Considera-se, aqui, a leitura do verbal, mas várias são as possibilidades de suporte: na música, a melodia; no teatro, a encenação; na pintura, o quadro, etc. Tudo que carrega um sentido é passível de leitura. No caso específico do livro, ele só ganha existência quando o leitor o abre, mergulhando num mundo, ainda que real ou irreal, longínquo de seu espaço e de seu tempo, extasiando-se num caleidoscópio. Um cinéfilo poderia precisar o que é essa aventura da imaginação, pois leitor e espectador têm sensações não muito distantes: numa sala de cinema, o apagar das luzes representa um desligamento do mundo ou do derredor para adentrar numa nova esfera, cujo canal é a tela. Como já afirmava Jorge Luiz Borges, o livro é uma extensão da nossa memória e da nossa imaginação.

A segunda figura instituída pelo ato de ler é, na verdade, uma prévia: produtor de texto. O ato de leitura, além de instituir a figura do leitor, é uma antecipação daquele que virá a ser o autor empírico de fato. Isso porque, retomando as teses bakhtinianas do princípio

---

<sup>2</sup> Inaugurado pelo filósofo Austin, a teoria dos atos de fala, posteriormente firmada na lingüística por John Searle, considera a linguagem como ação. Nessa perspectiva, a fala, ao ser proferida, envolve três atos diferentes: locucional (é o ato de dizer algo, ou seja, a produção de enunciado), ilocucional (ato que se realiza, específica e imediatamente, pelo exercício da fala) e perlocucional (reação que um ato de enunciação pode provocar quando o falante se serve da língua). Os enunciados performativos, que são um caso particular de ilocução, realizam verbalmente uma ação. Exemplo: A frase “Eu vos declaro marido e mulher” tem um momento propício para ser enunciada. Além disso, compete somente ao padre fazê-lo, sendo, pois, um ato único. A declaração do enunciado por outra pessoa desautorizada seria mera reprodução sem o igual valor.

dialógico, o autor nada mais é do que um leitor que se apodera de inúmeros textos a fim de compor, *a posteriori*, um novo texto. É o princípio do dialogismo regendo a linguagem:

Combinando uma simulação com uma dissimulação, o discurso é uma trapaça: ele simula ser meu para dissimular que é do outro. [...] Assim como o meu discurso é a manifestação trapaceante do discurso oculto do outro, o meu eu é a manifestação do eu oculto do outro. (LOPES, 1978, p. 100)

## 1.1. Enunciação e leitura

A leitura é fruto do processo da enunciação, atividade compreensível em duas vertentes: comunicação e produção. Na primeira, a enunciação é entendida por meio da relação do fazer-persuasivo de um produtor que visa agir sobre um receptor, encarregado, por seu turno, do fazer-interpretativo. Como se observa, é típico dos estudos da Retórica. Já no que diz respeito à produção, enunciação é um ato de pôr em funcionamento a língua, produzindo um enunciado<sup>3</sup>. É impossível estudá-la diretamente, porquanto é uma instância lingüística pressuposta pelo enunciado. Mas como seu produto, o enunciado pode conter traços que reconstituem o ato enunciativo. Esse mecanismo, que consiste em projetar no discurso as marcas de pessoa, tempo e espaço, é conhecido por *debreagem*, subdivida em dois tipos. A primeira é a *debreagem enunciativa*, que instala no enunciado as pessoas da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora), produzindo o efeito de sentido da subjetividade. A segunda é a *debreagem enunciativa*, responsável pela instalação das pessoas do enunciado (ele), do espaço do enunciado (lá ou alhures) e do tempo do enunciado (então), criando o efeito de sentido da objetividade.

É preciso que se distingam as nuances do processo enunciativo. Todo e qualquer enunciado tem como pressuposto o fato de ter sido proferido por alguém num tempo e num espaço. É a idéia da enunciação pressuposta. Quando, nesse enunciado, está presente um “eu”, terá lugar a enunciação-enunciada, correspondendo a uma metáfora da enunciação pressuposta (*simulacro similar*). Se, um “ele”, ter-se-á o enunciado-enunciado ou o enunciado

---

<sup>3</sup> Bakhtin (1992) contrapõe *enunciado* (unidade ou forma de discurso) à *oração* ou *frase* (unidade da gramática). Segundo ele, discurso é um acontecimento, um evento. Não é a *parole*, pois esta é individual, ao passo que o discurso é social e pertencente ao grupo. Constituindo a realização da língua, ele implica a atualização da fala. Na *Análise de Discurso de linha francesa*, o discurso é entendido como a manifestação de valores, dentro de formações discursivas. É bom lembrar que Mattoso Câmara traduz *parole* por discurso, distinguindo nele duas modalidades, de acordo com seu modo de manifestação: “fala” como discurso oral; “escrita” como discurso escrito.

propriamente dito, configurando uma metonímia da enunciação pressuposta (de parte em relação ao todo). Mas as categorias de pessoa devem ser mais bem esclarecidas.

O “eu” abarca duas instâncias: enunciador e narrador. No primeiro nível da enunciação, está o enunciador: é o “eu” pressuposto, equivalente ao autor implícito. É bom lembrar que autor implícito não é o mesmo que autor real. Ambos, por vezes, coincidem-se, mas não obrigatoriamente. A figura de carne e osso, pertencente ao mundo extralingüístico, pode fingir, criando, no discurso, a imagem de uma pessoa totalmente diferente de sua autêntica personalidade. Ele não pertence, portanto, ao texto. O enunciador, ao contrário, é uma imagem construída ao longo do texto, uma idealização do ser que produziu o discurso corrente. Traçando um paralelo com a Retórica clássica, cujo princípio preconiza, num ato de comunicação, o envolvimento de três componentes (orador, auditório e discurso), o enunciador seria, aproximando-o das tradições aristotélicas, o *ethos* do orador, a voz que ecoa numa construção discursiva.

Enquanto o enunciador é a instância pressuposta que produz o enunciado, o narrador, apresentando-se num segundo nível, é o “eu” projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. É uma delegação de voz levada a efeito pelo enunciador. Para melhor o entender calha o princípio do foco narrativo. Dentre as diversas classificações, as mais genéricas são:

- a) narrador onisciente: enredo narrado em terceira pessoa, o narrador tudo sabe, comenta e avalia;
- b) narrador-observador: narrado em primeira pessoa, não participa diretamente dos acontecimentos;
- c) narrador-personagem: narra o enredo participando dos acontecimentos.

A fim de aclarar a distinção entre enunciador e narrador, recorre-se ao poema *I-Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias (1985, p. 119-122)<sup>4</sup>:

Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci;  
Guerreiros, descendo  
Da tribo tupi.

Nesse trecho, vê-se claramente um “eu” que perpassa o poema. Na superfície textual, o “eu” é figurativizado pelo índio tupi, que é o narrador. Já o enunciador constrói-se como

---

<sup>4</sup> *Poesias de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1985.

uma instância subjacente à manifestação; uma voz preocupada e crítica que procura exaltar a figura do índio, convocando e sensibilizando os sentimentos de um povo para com sua natureza.

Um último e terceiro nível surge quando o narrador delega voz aos actantes do enunciado. Nesse momento, aquele que fala se transforma no interlocutor. Na terminologia dos estudos literários, é a fala dos personagens. O sinal marcante para essa distinção é o uso do discurso direto. O espaço dado aos personagens é introduzido pelo mecanismo da debragem interna ou de segundo grau, prestando-se a criar o efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem toma a palavra:

O discurso direto, em geral, cria um efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor. Tanto esse fato é verdadeiro que, quando se narra em discurso direto, o que se pergunta ao narrador é se o interlocutor disse com aquelas palavras mesmo. (FIORIN, 1994, p. 79)

Conhece-se, então, uma quarta modalidade da enunciação. Dando a palavra a outrem, o narrador institui a enunciação reportada, que é um simulacro de enunciação. O interlocutor também pode ser o próprio narrador, na ocasião em que ele faz uso do travessão para expressar um eventual sentimento, caso típico quando se recorre a uma interjeição.

## **1.2. As faces do leitor**

Até aqui, discorreu-se apenas sobre um “lado da moeda”. Sabe-se que, em todo processo de comunicação, a um “eu” corresponde sempre um “tu”. Por isso, diante do enunciador está o enunciatário; do narrador, o narratário; do interlocutor, o interlocutário.

Na produção enunciativa, o enunciador invariavelmente considera a quem se destina seu discurso, como numa comunicação epistolar, na qual se escreve sempre pensando naquele que irá ler a carta. Caso contrário, o discurso não alcança eficácia. Se, num desfile de modas, apresentam-se modelos de roupas incrementados com peles de animais diante de uma platéia de ecologistas ou ambientalistas, certamente haverá protestos. Por ser levado em conta na construção do enunciado, afinal ele é a razão de existir do discurso, havendo diálogo entre emissor e receptor, o enunciatário faz parte do processo produtivo, constituindo-se um co-

enunciador. Daí ser válida a asserção de que o sujeito da enunciação é composto por enunciador e enunciatário, já que este último influi visceralmente na forma e no conteúdo.

O enunciatário seria, nesse propósito, um destinatário implícito da mensagem, o leitor ideal. Muitos autores o têm denominado de formas variadas, mas todas conservando o mesmo significado: W. Iser emprega “leitor implícito”; J. Lintvelt, “leitor abstrato”; Umberto Eco, “leitor modelo”. E mais uma vez é necessária a ressalva de que não se deve confundir o leitor virtual com o leitor empírico de carne e osso. Entre um ensaio filosófico e a narrativa do *Chapeuzinho Vermelho* é fácil construir a imagem dos seus respectivos leitores: para o primeiro, estariam os leitores críticos, ao passo que, para o segundo, o público infantil. Esta é, *grosso modo*, uma projeção dos leitores virtuais, mas nada impede que, na prática, um pesquisador vá ler um enredo infantil a fim de pesquisa ou vice-versa. Mas, no presente trabalho, a preocupação é com o leitor ideal, aquele que é pressuposto pela obra. Pelos leitores reais se interessam, na maioria das vezes, os sociólogos ou publicitários. Ainda que se insista nessa diferenciação, não há dúvidas de que o espaço do enunciatário será fatalmente preenchido por um leitor de carne e osso.

Como destinatário do narrador está o narratário. Esse “tu” definido pelo texto apresenta-se de duas formas:

a) narratário-personagem ou intradieético (dentro da diegese, ou seja, o mundo da história): quando participa diretamente da narrativa. Como exemplo, um trecho do poema *Inexorável*, de Cruz e Souza. Nele, o narratário está no papel da mulher amada:

Ó meu Amor, que já morreste,  
Ó meu Amor, que morta estás!  
Lá nessa cova a que desceste  
Ó meu Amor, que já morreste,  
Ah! Nunca mais florescerás?<sup>5</sup>

b) narratário interpelado: um anônimo a quem o narrador se dirige, não sendo personagem da narrativa:

Esta idéia para um conto de terror é tão terrível que, logo depois de tê-la, me arrependi. Mas já estava tida, não adiantava mais. Você, leitor, no entanto, tem uma escolha. Pode parar aqui, e se poupar, ou ler até o fim e provavelmente nunca mais dormir.  
[...]  
Você, leitor, já deve estar sentindo o que vai acontecer. Pare de ler, leitor. Eu não posso parar de escrever. [...]<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p. 57.

<sup>6</sup> Trecho da crônica *Sozinhos* (Veríssimo, L. F. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

E, ao interlocutor, corresponde o interlocutário, igualmente um destinatário instalado, pelo narrador, dentro do discurso direto. Num diálogo, por exemplo, com travessão dentro de uma narrativa, interlocutor e interlocutário se invertem a cada momento em que um deles toma a palavra. Aquele que fala é o interlocutor, e aquele que ouve, o interlocutário.

### **1.3. O processo de leitura**

Como se pode perceber, o leitor deixa de ser considerado uma entidade passiva, uma vez que participa indiretamente do complexo de produção discursiva. O processo da leitura, destarte, compreende dois estágios ou, em outros termos, duas atividades no interior do ato: compreensão e interpretação. Inicialmente, o leitor atua na decodificação da superfície discursiva, englobando as organizações mórficas, sintáticas e semânticas. Exige-se na compreensão o reconhecimento extradiscursivo das regras de uso da língua natural. Num momento subsequente, aprofundando a leitura, está a interpretação, que demanda um trabalho maior por parte do leitor, pois será necessário debruçar-se sobre as motivações ideológicas e inconscientes do texto, numa relação intertextual. Lopes (1978, p. 53) assim a concebe: “Ao trajeto que, partindo de um plano de expressão plurissignificacional, conotado, tem por ponto de chegada um único efeito-de-sentido<sup>7</sup> denotado, chamamos interpretação”.

Diante dessa constatação, chega-se a uma composição ternária da busca do sentido. Edward Lopes (1978) concebe o texto como a articulação de três tipos de interpretantes, redundando em três diferentes leituras: extradiscursiva, intradiscursiva e heterodiscursiva. O interpretante do código, que produz uma leitura extratextual, está fundamentado no dicionário, já que trabalha com um saber compartilhado por todos os discursos de uma determinada língua. Transmite, dessa forma, um sentido literal: tem seu plano de expressão no discurso X e seu plano de conteúdo em um código extradiscursivo X.

O segundo interpretante, o do contexto, opera com um saber erigido na contigüidade sintagmática, mediante a construção de um sentido operada dentro do próprio discurso. Ele pratica uma segunda operação metalingüística, em que o elemento a ser interpretado (plano de expressão) vem a ser o interpretante do código, e o elemento decodificador, as bases fornecidas pelo contexto. Seu plano de expressão está num discurso X e seu plano de

---

<sup>7</sup> Composição idiossincrásica do autor



conteúdo, num código intradiscursivo X, que vem a ser o contexto sintagmático do próprio discurso X.

Por fim, a leitura heterodiscursiva assimila a mensagem enquanto prática social, a partir de códigos e discursos alheios que formam uma espécie de memória cultural, que armazena manifestações antigas e incorpora novas construções. Nessa relação interdiscursiva, o discurso do outro assume o papel de interpretante ideológico: seu plano de expressão está num discurso X e seu plano de conteúdo, num código heterodiscursivo Y (o conjunto de textos de uma cultura).

Todo enunciado produzido está imerso numa formação ideológica e numa formação discursiva, além de ser uma soma de outros discursos. Há uma complexidade em torno da idéia de sujeito. O “eu” é formado por uma ideologia, que, por seu turno, é formado por um feixe de fios ideológicos. Duas pessoas possuem valores em comum, mas também valores opostos. Por conseguinte, a competência<sup>8</sup> de leitura está intimamente relacionada ao conhecimento enciclopédico do leitor; ele absorve um texto de acordo com sua vivência, aí incluídos “n” fatores: lingüísticos, cultural, religioso, etc. É o que observa Cortina (1994, p. 51):

...se existir alguma falha na observação dos elementos que constituem a superfície discursiva de um texto, que corresponde à relação intradiscursiva (compreensão), ou na captação dos registros do conhecimento, isto é, de outros textos ou outras culturas, que corresponde à relação intertextual (interpretação), o ato de leitura será prejudicado, ou, no mínimo, alterado.

Indubitavelmente, há outras influências sobre o processo interpretativo, como o contexto. Significados distintos pode haver conforme o ambiente considerado. Duas concepções<sup>9</sup> se referem a ele.

O contexto interno ou lingüístico, no sentido estrito do termo, é o encadeamento de significantes num eixo sintagmático. Ele é importante para o valor semântico da palavra<sup>10</sup>. O

---

<sup>8</sup> Há, guardadas as devidas proporções, cinco competências: 1) Competência lingüística: conhecer a estrutura do idioma (fonologia, morfologia, sintaxe e semântica) e seu léxico; 2) Competência discursiva: reconhecer estruturas narrativas (transformação de estados), discursivas (tematização e figurativização) e mecanismos que sustentam um discurso, como argumentação, figuras de pensamentos, etc.; 3) Competência textual: saber o suporte no qual o discurso será veiculado: criação em meios audiovisuais, arte pictórica, linguagem fílmica ou textualização em língua natural (caráter linear dos significantes); 4) competência intertextual: identificar a heterogeneidade discursiva; 5) Competência comunicativa: saber escolher a variedade lingüística a ser usada conforme o interlocutor, o espaço e o momento. A gramática gerativo-transformacional lança mão do conceito de *competence*, definida como um saber lingüístico implícito dos falantes, permitindo-lhe compreender e produzir uma infinidade de frases.

<sup>9</sup> Adota-se, neste trabalho, uma classificação reduzida. Coseriu (1962) arrola três tipos de contexto: 1) idiomático (a linguagem figurada, típica das expressões idiomáticas); 2) verbal: linha sintagmática do texto; 3) extraverbal: são as circunstâncias não lingüísticas. Subdividiu-se este último em: extraverbal físico, empírico, prático, histórico e cultural.

vocábulo “tênis”, em estado de dicionário, é polissêmico<sup>11</sup>, possibilitando vários usos. Neste estado, Bakhtin (1979) afirma ser a palavra neutra, porque cria condições de receber novos valores dependendo do contexto. Quando atualizada pelo discurso, as acepções da partícula são especificadas:

- a) como sinônimo de calçado: “Ele comprou um lindo **tênis** para caminhar”
- b) como modalidade esportiva: “O campeonato de **tênis** deste ano vai reunir os melhores tenistas do mundo”.

No contexto exterior ou extralingüístico, está a situação espaço-temporal. A Sociolingüística a denomina “situação imediata”, conforme descreve as variações estilísticas ou registros, que são as variações da fala de um mesmo indivíduo em diferentes ambientes. A fala *sui generis* de um advogado num tribunal ou num congresso seria ridícula se, porventura, fosse empregada num bate-papo descontraído no bar: “Excelentíssimo senhor garçom, poderia, por obséquio, trazer-me, inicialmente, uma exígua porção de aguardente para que eu possa depois degustar uma bebida fermentada à base de cevada?”. Portanto, o estilo de fala se molda à situação na qual se encontra o falante.

Um outro caso ocorre quando a produção e a recepção do enunciado não são contemporâneas. Nessa especificidade, a descontextualização é a causa da pluralidade de leituras.

Na comunicação oral, em virtude da recorrência a remissões da situação imediata e do comportamento não-verbal, há economia de procedimentos lingüísticos. Por estar frente a frente os interlocutores, o sentido é unívoco. Na comunicação escrita, entretanto, quando autor e leitor estão em épocas peculiares, distantes no tempo e no espaço, a única fonte de leitura é o próprio texto. Aí surgem os problemas, conforme observa Amaral (2002, p. 74): “Percebemos, então, que a questão da leitura é também uma questão do leitor, já que o sentido pode estar tanto no interior, quanto no exterior do texto e é no movimento da história que vamos fazer esta ou aquela leitura”.

---

<sup>10</sup> Há muita controvérsia no tocante ao uso do termo “palavra”. Uns defendem sua extinção, outros propõe a expressão “sintagma lexical”. “Palavra” ou “vocábulo” são termos da linguagem comum. Um termo técnico seria “lexema”. Há três critérios para delimitá-lo e o definir: fonológico (potencialidade de pausa e acento principal), morfo-sintático (de acordo com os marcadores morfológicos, como substantivo, adjetivo, etc.), e semântico (unidade semântica indecomponível e autônoma).

<sup>11</sup> Unidade léxica formada pelo processo fonológico da haplogogia (contração ou redução de fonemas similares dentro da unidade): poli + sememia = polissememia

A obra de Nicolau Maquiavel, *O príncipe*, cuja primeira edição data de 1532, recebeu, por exemplo, várias leituras, muitas vezes conflitantes. Basicamente, nela se ensina como um príncipe deve proceder para conquistar e assegurar o poder. Seria, por alto, um manual de técnicas instrumentais da autocracia. Ainda no século XVI, a Igreja Católica, com o movimento da Contra-Reforma, não vê com bons olhos a obra, proscrevendo-a ao incluí-la no Índice de Livros Proibidos<sup>12</sup>. O argumento era de que havia no livro princípios contrários aos ensinamentos de Cristo. No século XVII, com a ascensão das monarquias absolutistas nos novos Estados europeus, o livro ganha o sentido talvez maquinado pelo próprio Maquiavel: servir de instruções aos métodos despóticos. Em pleno Iluminismo, Jean-Jacques Rousseau, n'*O Contrato Social*, interpretará o livro maquiavélico como positivo, contrapondo-se às abordagens até então levantadas. Para o escritor francês, a obra desmascara o abuso de poder dos príncipes, afirmando ser o interlocutor do livro não o príncipe italiano Lorenzo II, mas o povo.

Na tentativa de compreender o processo de leitura, Eco (2001) estabelece uma tríade: intenção do autor (*intentio auctoris*), intenção do leitor (*intentio lectoris*) e intenção do texto (*intentio operis*). Certamente, ao tocar em algum destes pontos sobrevêm polêmicas. Em toda a história da análise de textos sempre vigorou a idéia de que o analista deveria intentar descobrir exatamente qual seria o desígnio do autor real. Nessa busca pela intenção do sujeito-produtor do discurso, ler era uma investigação empírica, afinal o leitor submetia-se à autoridade autoral. Além do texto, a preocupação era desvendar a vida pessoal do autor, com suas tendências e predileções. Essa obsessão beirava, às vezes, o misticismo. A exegese de escritos psicografados era autorizada tão-só a um médium, cuja revelação, conforme as crenças, fora uma dádiva.

Esta tendência de pautar-se pela autoridade suprema do autor foi preponderante até o século XIX, pois, a partir de 1916, com as compilações de Charles Bally, Albert Sechehaye e colaboração de Albert Riedlinger, todos discípulos de Ferdinand de Saussure, foi inaugurada a Lingüística moderna com o livro *Curso de Lingüística Geral*. Até então, a relação entre língua e mundo era assaz forte. Predominava a controvérsia de duas vertentes gregas. Os analogistas, com o aval de Aristóteles, defendiam que a inter-relação mundo/língua era natural, ou seja, a língua denominava o mundo, refletia-o, sendo, pois, um sistema regular governado por leis. Afirmando a semelhança, para eles apenas uma língua-mãe existia, que, com o tempo, foi adaptada e ramificada a outros idiomas. Em contraposição, estavam os anomalistas,

---

<sup>12</sup> *Index Librorum Prohibitorum*

preconizando a convenção à frente da vinculação mundo/língua, pois o sistema lingüístico é uma coleção de exceções, dominado, em toda a extensão da palavra, pela irregularidade. Estas eram as idéias clássicas de língua. Com o advento do estruturalismo, houve um corte ou uma ruptura na concepção do vínculo língua/mundo. O lingüista suíço Saussure demonstra que a língua pode definir-se *per se*, como um sistema autônomo, uma vez que ela é uma abstração<sup>13</sup>. Assim, a visão imanentista, justamente centrada na intenção do texto, ganha magnitude, assistindo a seu zênite nos decênios de sessenta e setenta do século pretérito, sobretudo com as pesquisas universitárias. Importa, também, neste julgamento, “como” a significação é construída; não simplesmente “o que”, da forma como se dá numa descrição parafrástica.

Uma terceira visão sobre leitura, a vertente mais moderna, recai sobre a intenção do leitor. A partir desta nova abordagem, o leitor exime-se da imagem de atuação passiva. Como se viu anteriormente, avulta seu papel ativo como parte da escalada produtiva. Do ponto de vista da produção, seria inconcebível, caso se queira elaborar um texto eficiente, não levar em conta a quem se o destina. Do outro lado, ou seja, na perspectiva da recepção, o leitor ganha autonomia em sua interpretação. Não se diz que há a leitura certa ou errada, mas o ponto de vista de quem o lê, porque, num texto, coexistem várias leituras. Mas isso não quer dizer que qualquer uma é verdadeira. O significado deve estar ancorado no texto, caso contrário, chegar-se-ia ao extremo de afirmar que o discurso não tem importância, já que qualquer interpretação é válida. “Ler não é se deixar levar pelos caprichos de seu próprio desejo/delírio interpretativo, pois se se pode ler qualquer coisa atrás de qualquer texto... então todos os textos se tornam sinônimos”. (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, p. 181)

Um dos recursos que sustenta o texto em determinada leitura é a isotopia. O texto não é somente um aglomerado de frases, mas uma unidade composta por uma macroestrutura, ou seja, um conteúdo semântico global. Para a consecução desse todo, há vários fatores que garantem a coerência. No nível das estruturas textuais, temos a coesão, que estabelece a relação interfrástica. Na estrutura narrativa, a narratividade tem o papel de costurar o discurso com seu fio narrativo. No nível da estrutura discursiva, estão, de um lado, a argumentação “amarrando” o texto e, de outro, a coerência semântica alcançada por obra e graça das isotopias.

Para haver isotopia é preciso pelo menos duas unidades, pois o conceito tange à recorrência ou redundância de traços semânticos ao longo do discurso. Sua função é impreterível para proporcionar ao texto a coerência. Como se sabe, um texto pode

---

<sup>13</sup> *Abstrato* vem de “extrair”: aquilo que é extraído da realidade, da experiência.

desencadear “n” leituras. Contudo a leitura total também é ilusória, sendo necessário delimitá-la. É justamente a isotopia, segundo Greimas (1975b, p. 22), “que permite superar os obstáculos opostos à leitura pelo caráter polissêmico do texto manifestado”.

Ela irá realizar-se em dois níveis de construção. No primeiro nível de leitura, temos a presença de figuras, que são palavras concretas que nos remetem a imagens do mundo real ou do mundo criado. É no nível figurativo, referindo-se a espaço, tempo e personagens, que se cria o efeito de sentido de realidade: *noite, favela, revólver, tiros, pessoas assustadas, sirenes...* Com tais palavras, presume-se que talvez tenha ocorrido um *crime*. Partindo para essa primeira operação de abstração, ou seja, formulando valores, entramos no segundo nível de leitura, chamado temático. O tema ou nível temático (*crime*) é uma abstração, podendo ser recoberto por figuras (*noite, favela, revólver, etc.*).

É exatamente a reiteração dos temas e figuras ao longo do texto, construída pela recorrência de traços semânticos, que garantirá a coerência. Quando as mesmas figuras permitem associar temas diferentes, possibilitando leituras distintas, surgem os “conectores de isotopia”. Exemplo: Em um diálogo, se alguém diz “Ricardo Briguento”, o termo “briguento” pode receber duas interpretações: ser um sobrenome qualquer ou um adjetivo depreciativo.

Para demonstrar de forma mais clara que, apesar de um texto possibilitar uma infinidade de leituras, há limites, a essa liberdade, inscritos no próprio texto, amparando a sua interpretação, toma-se a crônica “Sissica” (Anexo 01), de Veríssimo.

A história se passa numa sala de espera do aeroporto. Num entremeio de total silêncio, o telefone celular de um homem toca. Naquele instante, ele dá início a uma conversa muito íntima com uma mulher do outro lado da linha. Supõe-se que sua interlocutora é sua mulher, namorada ou amante, em virtude das expressões típicas empregadas por um casal. Esse diálogo, quebrando o silêncio imperante até então, com termos que sugerem obscenidade proferidos publicamente, de viva voz, causam constrangimento geral entre os integrantes daquela sala, com situações bizarras e dignas de riso. O desfecho da narrativa, após uma celeuma e conseqüente debandada, termina com uma revelação surpreendente, pondo fim à tensão construída ao longo do texto: a pessoa do outro lado da linha, com a qual o homem conversava, era sua própria filha.

A crônica baseia-se num paralelo entre o discurso direto (conversa ao telefone pelo interlocutor, criando o efeito de sentido da realidade) e o discurso indireto (assumido pelo narrador que descreve as situações numa sala de espera do aeroporto). Antes da instauração desse paralelo, há um estado conjuntivo de relaxamento. O clima na sala de espera era pacato até o celular tocar.

*Querida:* indica que do outro lado da linha há uma mulher  
*Devo chegar:* a mulher está esperando  
*Meia-noite:* o horário do encontro, à noite  
*Esperar acordada?:* tudo preparado para o encontro  
*Ah, é?:* confirmação de que irá esperar  
*Aquele curtinho:* roupa sensual  
*Ai meu Deus:* expressão idiomática, demonstrando excitação da libido  
*E o que você vai me dar?:* provocação  
*Estou levando:* talvez um presente  
*Na mala:* indica que está bem guardado  
*Pilha nova:* revela que talvez seja um vibrador ou um outro objeto de *sex shop*  
*Te prepara:* aviso de vigor e apetite sexual  
*Sissica:* hipocorístico indicando intimidade  
*Cê vai fazer o quê?:* talvez uma fantasia para sair da rotina

Detendo-se nas figuras do diálogo, é possível encontrar basicamente a isotopia da sexualidade. O enunciador lança mão da sexualidade para dois fins. O primeiro é provocar o efeito do riso. Fala-se num efeito porque o riso nem sempre está inscrito no texto; muitas vezes, é apenas uma sensação suscitada no destinatário da mensagem. Mas como se pode dizer, então, que há esse efeito? Para poder explicar esse mecanismo, o reconhecimento intradiscursivo não dá conta, sendo necessário recorrer ao interpretante ideológico, numa relação heterodiscursiva.

A inserção do efeito risível é, acima de tudo, uma prática social. A conversa reservada entre duas pessoas é algo totalmente normal, mas a consciência coletiva está ciente, no entanto, de que há o local apropriado para exercê-la. Quando essa intimidade é exposta ao público, há uma certa inconveniência. Desse choque entre íntimo e público, as reações são das mais variadas. Inicia-se um estado não-conjuntivo de intensão. Essa quebra da normalidade, provocando o contraste, é suscetível de engendrar o efeito do riso no enunciatário.

A partir daí, as cenas cômicas ocasionadas pelo diálogo passam por três etapas. Num primeiro momento, irá provocar curiosidade: “Saco, ser obrigado a ouvir a conversa dos outros daquele jeito. E não poder ouvir o que estavam dizendo do outro lado”. Aliás, o narrador revela tal curiosidade por meio de uma ironia: “As outras vinte e nove pessoas continuavam fazendo o que se faz numa sala (...) E fingindo que não ouviam a conversa”. Depois, quando a conversa envolve intimidade (“Você vai me esperar acordada?”; “Qual, aquele curtinho?”), desperta inquietação entre as pessoas, em virtude do pudor. O incômodo se deve também à presença das duas freiras. Todos ficam envergonhados diante de uma conversa tão “profana”:

Mexe-mexe nas cadeiras  
 Arrastar de pés  
 Um casal que (...) ficara em silêncio (...), agora falando mais alto  
 Alguns olharam para as duas freiras  
 O homem mais velho empinou a cabeça num espasmo  
 Duas outras pessoas levantaram-se rapidamente

As expressões utilizadas pelo interlocutor também são construções risíveis. Ao utilizar “furúnculo”, “supurando”, “roxo meio esverdeado” e “bem na dobra”, faz-se rir, pois o incômodo que antes era provocado pelo pudor agora se transforma em repugnância:

Uma mulher soltou uma espécie de grito e depois tentou disfarçar  
 O homem mais velho se levantou (...) Afastou-se quase correndo  
 Mais pessoas saíram de perto  
 O casal aumentou o volume da sua conversa  
 Pessoas que nunca tinham se visto antes agora puxavam conversa  
 Várias pessoas estavam agora de pé (...) Caminhavam de um lado para o outro  
 Houve uma debandada

Cada uma das etapas descreve uma gradação contínua da tensão. As reações das pessoas denotam um estado totalmente disjuntivo. Além de cômico, esse percurso figurativo reveste o tema da sociabilidade. Nos dois momentos de dispersão, primeiro a inquietação por causa da conversa “obscena”, depois, pelo nojo, procura-se demonstrar o quanto é difícil a convivência num meio em que há pessoas que não respeitam os outros indivíduos.

Bem, até o momento, discorreu-se sobre a preocupação geral do enunciador, que foi construir, ao longo da crônica, uma sátira sobre a insociabilidade e desrespeito daquele que vive em grupo. Atendo-se, a partir de agora, a uma crítica específica do enunciador, será possível analisar o percurso figurativo da religião. Eis o segundo motivo pelo qual o enunciador lança mão da isotopia da sexualidade, justamente para criticar as doutrinas da Igreja Católica.

A figura das freiras recebe uma atenção especial do narrador. A todo o momento, ele recorre a elas para representar a tensão provocada pela fala ao telefone. Até então, as atitudes das freiras eram de perplexidade, cômicas:

mantinham os olhos baixos e não se mexiam.  
 As freiras continuavam de olhos postos no chão.

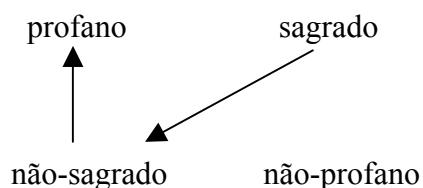
Mas o crescendo da tensão no ambiente acaba por se interiorizar no íntimo das religiosas. A partir daí, o espanto dá lugar a outros pensamentos. Nesse momento, os dois percursos figurativos marcantes na crônica, sexualidade e religião, entram em oposição, perpassando vários temas, como a castidade e a tentação. Ao ouvirem aquela conversa íntima

entre um homem e uma mulher, as duas freiras passam por um processo de tentação, uma briga entre os desejos da carne e a santidade. Era a libido, reprimida há anos, que sufocava, ao mesmo tempo em que temiam transgredir a castidade. Apesar de serem freiras, eram antes de tudo mulheres que mantinham o duro sacrifício da abstinência sexual:

Uma das freiras olhou para o alto com um sorriso triste  
 As duas sacudiram a cabeça  
 Ficariam firmes, o Senhor lhes daria força  
 com os olhos fechados e uma expressão de martírio  
 entre doce e dolorida, no rosto.

Essa situação fez com que elas permanecessem num estado limítrofe entre o sagrado e o profano: “doce”: como seria bom experimentar o sexo; “dolorida”: sofriam por ser proibido o sexo, sob pena de repreensão divina.

O quadrado semiótico pode muito bem representar essa posição intermediária, que se designará “não-sagrada”. De um estado sagrado, caracterizado pelo espanto das duas, elas se aproximam, em virtude das imaginações, de um estado profano, sem inteiramente assumi-lo:



Pontuando apenas o comportamento das freiras, está-se diante do humorismo. Não há dúvidas de que o emprego do humor tem uma função desmistificadora, figuratizando o quanto é ilusória e penosa a realidade vivida por aquele que segue o celibato. Ampliando essa visão, focando agora no contexto geral do texto, a angústia retratada pelo humor se transforma numa sátira, revelando a instabilidade e a fraqueza do ser humano. Com isso, há uma ridicularização da rigidez com que o catolicismo estabelece seus preceitos, como a proibição do sexo à classe eclesiástica.

O fim da crônica é marcado pela quebra de expectativa. Para sustentar essa expectativa, em nenhum momento o narrador deu a palavra à interlocutora do outro lado da linha. Ao longo da conversa do homem ao celular, com as expressões por ele utilizadas, presumia-se apenas uma conversa íntima de um casal. O mistério foi mantido até o final. Criou-se, portanto, uma imagem de sexo. Mas o desfecho desencadeia uma frustração ao ser revelado que a conversa era a relação inocente entre pai e filha. No tocante ao ambiente da sala de espera, com a revelação, há um retorno ao estado de relaxamento inicial,



experimentado somente pelas duas freiras, afinal, todos já haviam se retirado da sala de espera.

A sexualidade, que antes se presumia, nada mais era do que a espera ansiosa de uma filha por seu pai. Portanto, as figuras que formavam a isotopia da sexualidade se transformam em conectores de isotopia, pois ligavam a isotopia da sexualidade à da relação paternal. Dessa forma, ao final da narrativa, o leitor reorganiza os sentidos do texto porque refaz os conectores.

Nota-se, nessa crônica, a possibilidade de mais de uma leitura. Ela joga com dois sentidos para construir o humor. Portanto, embora um texto possa ter múltiplas leituras, todas são, de algum modo, identificáveis na materialidade textual.

Para finalizar a discussão acerca do processo de leitura, Al Martinich (2003), na busca do *locus* primário do significado, apresenta quatro teorias da interpretação. A primeira delas é a “Desconstrução”, cujo maior expoente talvez seja o filósofo francês Jacques Derrida. O termo pode significar várias coisas para várias pessoas. O desconstrucionismo afirma não existir significado em lado nenhum. Como o sentido é uma entidade abstrata, ele não pode ser localizado, ou seja, estar em algum lugar, pois a categoria da localização pertence somente a coisas físicas. Uma outra conjectura diz que o significado não está em lado nenhum porque simplesmente não existe. É uma visão nitidamente céptica. Nestas considerações, a posição desconstrucionista nega a si própria, uma vez que, ao levantar suas teorias, sua tese tem um significado. E se assim procede, logo sua proposta é falsa. São colocações nem um pouco esclarecedoras, ao contrário, são herméticas ao extremo, pois nenhum texto significa nada.

Na contra-mão está o “Formalismo”, cuja perspectiva apregoa que o *locus* primário do significado é o texto. Para os formalistas, o significado, acima de tudo, é um elemento que contribui para a qualidade estética do texto. Nessa perspectiva, o formalismo como teoria de interpretação confunde-se como teoria estética.

O “Intencionalismo” surge como a proposta segundo a qual as intenções de um autor são o alvo ao significado central. Esta é uma teoria que recebeu fortes resistências, sobretudo pelas causas já apontadas anteriormente: a intenção do autor não está disponível. A vertente do intencionalismo redundaria numa falácia, caso se baseasse na semiologia de Barthes, que anuncia a “morte do autor”; o autor seria uma construção cultural, produto de uma época ou classe social que determina expectativas, apetites, etc.

A última teoria da interpretação arrolada por Martinich foi a da “Recepção do leitor”, que enfatiza que a comunicação falha se o leitor não compreender corretamente o que o enunciador quis dizer. Afirma-se, como já discutido, que o significado está no leitor.

Por fim, após ter apresentado e discorrido sobre as bases da leitura, faz-se necessário materializar o processo do ponto de vista de seu suporte. Concebendo-se a palavra “texto” como um todo de sentido, a leitura estabelece-se em diferentes meios: verbal (literatura), não-verbal (escultura, pintura, etc.) e sincrético (cinema, música, etc.). Neste trabalho, o interesse está centrado num texto específico: o livro. Além disso, a preocupação volta-se para os mais lidos, ou simplesmente o campeão de vendas, fazendo, inevitavelmente, incursões pelas questões mercadológicas.

## 2. Cultura e mercado

*A massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade.*

Walter Benjamin

No fúlgido percurso das produções artísticas, caminhando sem lenço e sem documento, o autor se depara não mais com uma pedra que tinha no meio do caminho, mas com um impasse que lhe conferirá um novo passe: vender ou não vender, eis a questão!

Não mais se emocionando com as cenas de *Adeus, Mecenas!*, ele sabe muito bem que um fingidor finge tão completamente que chega a fingir que é arte tudo aquilo que divulga de veras a mídia. Porque os direitos autorais que aqui gorjeiam atualmente, não são gorjetas como as do passado. Artista que é artista, que não perde nem pisca, não agoniza diante da insustentável dureza da arte. Mesmo que nos longínquos suspiros de sua consciência resida o brado “independência ou fome?”, não hesita.

Nessa Torre de Babel, quando produções culturais viram produtos de mercado, despenca de tudo. E na querela dos prós e dos contras, duas visões dantescas ganharam eco, lá pelos idos da década de 60 do século passado. Mas os apocalípticos, nos tribunais profanos da inquisição, mofaram diante do triunfo dos integrados.

“Se todavia o Manifesto Comunista formulava que a facilidade das comunicações arrasta à civilização as nações mais bárbaras, hoje se pode ouvir com frequência [...] que, ao contrário, elas arrastam à barbárie as nações civilizadas.” (PROSS, 1980, p. 64). Há alguma contra-ajuda, dalailama ou lairribeiramente falando, que possa contrariar esse diagnóstico? E se algum alquimista resolver entrar na academia para tornar-se um forte beletrista? Dirão os mais incrédulos: é como matar, em onze minutos, um coelho de uma só cajadada.

Cáspite! Ninguém mais respeita a mídia! Xingos e caretas para esses fariseus que a tacham de publicista. Isso é um vitupério! O que esses palanqueiros não sabem é que suas reprimendas são, na verdade, digressões bizantinas que caluniam o duro dever de um sacerdócio. Como pode alguém urdir diatribes contra uma imprensa séria que se esforça, mais ao menos do que ao mais, para levar adiante um prestação de serviço. Eis o exemplo. Na quarta semana do mês de março de 2005, quando nenhum fato importante ocorrera no país — lhufas de crime, de corrupção, de nova lei, de grande reportagem, enfim, um estado em que

viceja a calmaria cabal — as três principais revistas semanais de informação, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*, estamparam em suas capas<sup>14</sup>, *pari passu*, já que é preciso demonstrar união nos momentos de dor, a indispensável e magnífica informação que mudaria os rumos do capitalismo: a magia de um mago lançando seus oito milhões de *Zahires* pelo mundo. Bah!

Por isso e por outras, agora cabe muito bem uma pergunta: o que é mesmo cultura?

## 2.1. *Best-seller*: coqueluche do mercado editorial

O ano de 1438 é um marco que dá início à modernidade: é a irrupção da primeira revolução na história do livro, quando Gutenberg inaugura a utilização dos tipos móveis, batizando a imprensa moderna. Mas esse invento levaria três séculos para tornar-se conhecido por todo o planeta. Assim, não obstante a imprensa moderna ter iniciado no século XV, apenas com a Revolução Industrial ela vislumbraria seu progresso, com uma indústria consistente e voltada à exploração, em catadupas, dos produtos culturais. A industrialização da cultura também foi impulsionada, no século XIX, pela política da educação, proliferando escolas e alfabetização<sup>15</sup> em massa. Essa demanda foi um dos fatores que impulsionou a imprensa, obrigada a acompanhar o aumento avassalador do número de leitores.

O mundo ocidental, principalmente, assistiu ao recrudescimento da escrita. Na Idade Média, o escrito era uma espécie de reservatório destinado à conservação da memória e da cultura dos povos. Havia um contra-senso, pois a escrita era praticada sem haver leitura. Era uma escrita sem destinatário. Esse acúmulo culminou, no século XIX, com a crise do livro, período marcado pela abundância de livros para uma insuficiência de leitores.

Mas o processo torna-se irreversível. Com a expansão da imprensa, toma impulso a indústria cultural. E com ela ocorre uma segunda revolução, agora na maneira de ler. Nesse momento, vê-se o enfraquecimento da leitura intensiva à medida que a leitura extensiva prevalece. Até então, o número de livros era irrisório. Quem o tinha, utilizava-o, inclusive,

---

<sup>14</sup> Manchete de capa das revistas:

*IstoÉ* (23/03/05): “Paulo Coelho: o escritor brasileiro que mais vende no mundo lança *O Zahir* em 83 países, com tiragem inicial de 8 milhões de exemplares”

*Veja* (23/03/05): “Paulo Coelho: o mais global e influente dos brasileiros”

*Época* (21/03/05): “A volta do mago: escritor publica seu novo livro em 83 países”

<sup>15</sup> O termo “alfabetização” restringe-se à tecnologia do ler e do escrever, ligado à área da Educação. Já “letramento” pertence à Linguística, tendo um significado mais amplo. Não é apenas decodificar letras e fonemas, mas aprofundar nas relações entre indivíduos em uma sociedade grafocêntrica.

como ornamento numa casa. Ler era retomar sempre os mesmos textos. Um único texto era lido e relido várias vezes, não sendo espantoso o fato de memorizá-lo. Por conta dessa raridade, predominava a Bíblia como a principal fonte. A familiaridade com o texto bíblico tornava leitura e fé indissociáveis. Numa família, a leitura era sacralizada, um instante de reverência. Sendo um ritual, ela era realizada em voz alta e em grupo. Com as oportunidades trazidas pela Revolução Industrial, avultam os livros e a oportunidade de lê-los. Com o maior número de impressos, descaracteriza-se a leitura intensiva para dar espaço a um novo hábito: a leitura extensiva. A prática da leitura agora era individual, íntima, acompanhada de um modo silencioso. O livro já não é visto como um objeto de reverência, pois o leitor gozava de liberdade para escolher suas leituras diante de um vasto número de livros que eram lançados e disponibilizados.

A idéia de *best-seller* também tem seu germe no século XVIII. Até então, os artistas viviam às expensas do mecenato. Cada obra gozava da “aura mística”, conforme Walter Benjamin definiu a autenticidade da criação artística. Talvez duas modalidades que ainda conseguem abster-se da produção em massa sejam as artes plásticas, notadamente a pintura, e o teatro, no qual cada representação é única.

Quanto ao impresso, há um aumento vertiginoso. Quando o mecenato é substituído pelo incremento de leitores, a originalidade fica ameaçada. Resta ao escritor uma escolha: buscar a emancipação artística, mantendo a autenticidade de seus escritos, contudo sem o retorno financeiro; ou se submeter às exigências dos leitores para garantir a independência financeira. Desta dupla possibilidade, artística ou mercadológica, nasce a oposição entre literaturas erudita e trivial.

Com o primeiro gênero, a Literatura culta ou alta Literatura, grafada em maiúscula, estão escritores como Machado de Assis, Jorge Luís Borges e Guimarães Rosa. Prioriza-se o culto às belas-letas: “Prefiro ser lido muitas vezes por um só, do que uma só vez por muitos”, assim era o pensamento do poeta Paul Valéry, ilustrando o culto à arte e contrário à política do *best-seller*.

Ao segundo grupo, grafado em minúsculo, pode-se dar nomes como literatura trivial, sublitteratura, literatura de entretenimento, de massa ou de mercado. E, quiçá, a denominação mais comum: *best-seller*. Nota-se que todos os termos estão ligados sempre ao mercado, ou seja, os livros que alcançam prodigioso sucesso de público. Enquanto o texto culto é sempre agraciado pelo reconhecimento de uma instituição, sobretudo a Academia, a literatura de massa não tem o mesmo respaldo, sendo produzida com vistas ao jogo econômico. Aqui está a primeira noção da expressão “*best-seller*”, referindo-se a uma avaliação quantitativa de

vendagem. É difícil estabelecer um critério para definir a quantidade de livros vendidos necessários para classificá-los como literatura de massa. No início do século XX, na década de 40, o americano Frank Luther Mott propôs um critério. Poderia ser chamado de *best-seller* o livro que atingisse um total de vendas equivalente a um por cento da população do EUA, na década em que foi publicado. Esse certamente não é critério utilizado no Brasil. Se fosse, seria necessário que o livro atingisse a marca de quase dois milhões de livros vendidos, uma utopia para o país. Sabe-se que um livro que atinja a marca de duzentos mil exemplares já é considerado um campeão de vendas. Paulo Coelho, escritor de carreira consagrada, é um exemplo. Ao longo de toda sua vida, somando-se todos os títulos de suas obras, vendeu cerca de 45 milhões de exemplares. Detalhe: em todo o mundo.

Não foi tão-só a evolução técnica que proporcionou à literatura de massa seu desenvolvimento. Seu primeiro impulso foi experienciado sob a forma de folhetim (em francês, *feuilleton*). Expressão originalmente criada na França, em 1836, no jornal *La Presse*, o folhetim surge ligado à indústria cultural. Eram narrativas inseridas no rodapé das páginas dos jornais, divididas em capítulos. Em virtude da censura ordenada por Napoleão Bonaparte, os jornais foram obrigados a ocupar os espaços em branco com textos destinados ao entretenimento. Instituiu-se a novela do século XIX. A maioria dos romances desse período foi dada à luz em capítulos nos jornais. Parte dos escritores de renome deram os primeiros passos da carreira nessas publicações. A utilização desse suporte — o jornal — dava-se também pelas dificuldades técnicas para edição de livros. Foi uma moda inovadora para o Brasil.

Com teor romântico, o material era lido pela classe alta, e, em menor proporção, pela classe média, à procura de entretenimento. Quanto maior e mais diversificado o público leitor, mais complicado agradá-lo. O escritor, por fim, sucumbe às necessidades de obedecer às normas socialmente aceitas que facilitem o consumo. Ele escreve o que o leitor quer ler. Entre as temáticas que mais agradam aos consumidores, percebe-se a constância de crime, amor, sexo e aventura. Tem-se, igualmente, a presença inconfundível do herói. É uma forma de o leitor projetar-se na intriga, ensejando o desejo de potência, espelhado no protagonista, de escapar a leis do cotidiano repetitivo e monótono. É uma espécie de fórmula à qual já atentava Marshall McLuhan, afirmando que um *best-seller* não pode conter mais de 10% de informações novas, sob pena de tornar-se enfadonho.

Com este último parágrafo, chega-se ao que se poderia chamar de segunda acepção da expressão *best-seller*. Além da significação estrita de vendagem, a literatura de massa pode ser caracterizada como um tipo de narrativa ficcional, aquela que se enquadra nitidamente dentro de um gênero literário. Ao contrário da alta Literatura, que, devido ao esforço para

fruição e à originalidade da narrativa, que não permite a classificação dentro de padrões pré-estabelecidos, a trivial reafirma e repete o fruir convencional nos esquemas conceituais do leitor, estando presentes as velhas artimanhas maniqueístas: final feliz para os bons de espírito e sanção negativa para os perversos.

Para problematizar ainda mais a idéia em torno da literatura de massa, há, segundo Reimão (1996), três abordagens interessantes. A primeira, denominada “teoria do degrau”, afirma que a paraliteratura é apenas uma etapa na preparação do leitor para capacitá-lo posteriormente a uma leitura qualitativa. O texto trivial seria, pois, o prelúdio para a caminhada. A outra posição, intitulada “teoria do hiato e regressão”, contrariando a anterior, radicaliza ao defender uma lacuna existente entre os textos popular e erudito. A trivialidade não só sedimenta como regride a consciência crítica do leitor, impossibilitando-o de ter acesso à alta Literatura. A terceira e última é um tanto positivista, pois, segundo a “teoria do filtro”, os malefícios da indústria cultural podem ser eliminados por obra e graça de um “filtro” de rejeição e seleção do qual disporia o público consumidor. A verdade é que cada uma das teorias carrega uma dose homeopática de polemicidade.

É curioso notar, também, o processo de adaptação de um *best-seller*. Quando se o faz, na transcodificação<sup>16</sup> do livro para o cinema, por exemplo, a estória permanece essencialmente inalterada, uma vez que o mais importante é o conteúdo, o enredo. Já com a Literatura culta o processo é contraproducente. Na transcodificação, do código verbal ao não-verbal, as propriedades da obra são patentemente alteradas, pois seu valor está intrinsecamente ligado a outros fatores, como a lapidação da escrita, que a enobrece<sup>17</sup>.

Apesar da classificação dos dois tipos de literatura, não se pode determiná-la de forma arbitrária, rígida, estatuindo como quesito a tiragem, afinal, é sobremaneira imprevisível o sucesso de vendagem de uma determinada obra. Embora não muito habitual, é possível um trabalho culto tornar-se um *best-seller*, uma referência mercadológica. Haja vista o exemplo de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, cuja publicação, em 1966, teve um sucesso de

---

<sup>16</sup> Expressão utilizado pela semiótica greimasiana, constitui um processo metalingüístico de tradução de sentidos. O sistema compõe-se de *língua-objeto* (objeto de estudo) e *metalingua* (linguagem da qual se vale a fim de estudar a língua-objeto). No caso, o romance é a língua-objeto traduzida, e o filme é a metalingua tradutora.

<sup>17</sup> Segundo Fiorin e Savioli (1995, p. 349-53), há três possíveis maneiras de distinguir o texto literário do não-literário: conteúdo, caráter ficcional/não-ficcional e função do texto. As duas primeiras são descartadas pelos autores (Primeiro: não há conteúdos exclusivos para determinado gênero; segundo: como discernir o real do fictício). Resta como válida apenas a última. Para eles, o texto não-literário teria uma função utilitária, como o texto jornalístico, que se presta a informar. Já o texto literário, uma função estética. Nele predominam algumas características: relevância do plano de expressão, que se articula com o plano do conteúdo, recriando a significação em sua organização; plurissignificação e conotação. Enfim, o modo de dizer é tão importante quanto o que se diz.

vendas estupendo. Esse fenômeno por certo é passível de ter lugar, isto é, uma alta Literatura redundar-se numa produção em massa. Portanto, essa divisão estanque, de ordem didática, permite nuances. No entanto a vendagem não deixa de ser o precípua termômetro de avaliação.

Para esse alcance de alto calibre, podem mencionar-se duas causas. A primeira refere-se a elementos internos da narrativa, conforme apontado anteriormente: o assunto, o enredo e as técnicas narrativas. Enfim, a velha fórmula exigida pelo mercado consumidor. Quanto à segunda razão, há fatores externos, como a popularidade do escritor. Um caso típico é o próprio Luís Fernando Veríssimo, que, além de ser filho de um dos maiores escritores brasileiros, Érico Veríssimo, escreve atualmente crônicas para 11 jornais do país.

Segundo Jürgen Habermas, citado por Reimão (1996), o sucesso do *best-seller* se deve: (i) à facilitação econômica, proporcionada pelo barateamento dos produtos culturais, tornando-os acessíveis; (ii) à facilitação psicológica, cuja essência se baseia na simplificação de tais produtos a fim de torná-los mais palatáveis e de fácil assimilação pelo público leitor. Neste derradeiro item, pode haver um paradoxo. Ao mesmo tempo em que a aculturação concede positivamente aos mais humildes e aos mais numerosos o acesso à cultura, a simplificação da cultura, ou seja, sua dessacralização, contém um aspecto negativo. Para o sucesso fácil, há uma massificação do banal. O resultado é a alienação e a ignorância no que diz respeito à boa arte.

Do ponto de vista mercadológico, o *best-seller* envolve, além do leitor, um outro público. Na indústria cultural, quando o livro se transforma em mercadoria, são necessários operários. E, na produção editorial, o autor não é o único. Incluem-se intermediários: editor, livreiro, bibliotecário e educadores. *A priori*, distingue-se a produção de textos da produção de livros. Aquele se caracteriza exclusivamente pelo trabalho do autor, em cuja escrita marcam-se estilo próprio e criatividade; o escritor deixa em seu texto a sua identidade. Na produção de livros, entretanto, há quase uma usurpação. Da autoria até a colocação no mercado, a obra passa por várias etapas. O mercado editorial não prescinde de uma equipe de profissionais responsáveis pelo invólucro e arte-final para que as prateleiras acomodem livros atraentes. Essa intervenção pode até mesmo alterar a leitura do livro. Formato, disposição e divisão do texto, ilustração, chamada dos nomes, título, subtítulo e orelha são dispositivos tipográficos engendrados e executados pelo editor. Ele empenha todas as técnicas para deixar o livro o mais atrativo possível a fim de conquistar o leitor. Dependendo da roupagem, a capa pode dar nova leitura ao conteúdo do livro. O autor, portanto, participa de um estágio dentro do processo.



Os demais profissionais envolvidos nesse trabalho também influem na comercialização do produto final. O livreiro, dependendo da posição em que coloca o livro — em pé, deitado, escondido, visível —, atrai ou não o leitor. O bibliotecário é quem organizará o material, disponibilizando-o, além de orientar os usuários. O educador, por seu turno, pode, encaminhando as leituras, influenciar o material a ser produzido.

Como se vê, esse outro extremo do processo é de suma magnitude para o sucesso da obra. E é exatamente neste ponto no qual há grande temor, em especial devido às novas tecnologias disponibilizadas pelo avanço científico. Testemunhos dessa preocupação são bem nítidos nas datas que relembram o livro. Nos dias 23 de abril (dia mundial do livro e do direito do autor) e 29 de outubro (dia nacional do livro), tornou-se praxe estampar nos jornais a indagação “festejar o quê?”, alertando para o número ínfimo de leitores<sup>18</sup>. Para reverter esse baixo percentual, pedagogos intensificam o ensino não só aos analfabetos, mas também aos alfabetizados que sabem ler e não lêem. Uma das causas apontadas para essa “incultura nacional” é a concorrência frente aos meios audiovisuais, maiormente a internet. Estar-se-ia na iminência de uma terceira revolução da leitura? O discurso dos editores é tão pessimista a respeito da edição eletrônica, que substitui a edição clássica, a ponto de ter-se organizado um Congresso Internacional da União de Editores, discutindo as ameaças da multimídia.

A preocupação se deve pelo fato de, na composição eletrônica, o livro digital ser difundido sem as etapas intermediárias, diretamente do autor ao leitor. Na produção clássica, o direcionamento é de um para vários, ou seja, do autor ou conselho editorial para todo o público. No texto digital, há o mecanismo de vários para vários; trocando em miúdos, qualquer autor pode disponibilizar seu trabalho na rede. É a tecnologia levando a cabo o sonho de Petrarca. Na Idade Média, o copista era responsável pela ampliação dos manuscritos de um autor. Porém nessa época, não raro o texto era corrompido, vítima de lapsos e descuidos dos copistas. Para evitar esse risco, Petrarca acumulava as funções de autor e copista dos seus próprios trabalhos.

Se se basear na História, os editores podem tranquilizar-se. Mesmo depois da revolução do livro, com o aparecimento do códice entre os séculos II e III, o rolo de pergaminho ou papiro não deixou de ser usado de imediato. Os séculos subsequentes testemunharam o convívio harmônico do rolo e do códice. Este, que ganhou a forma do livro que se conhece nos dias de hoje, mesmo depois do advento dos tipos móveis, não sofreu

---

<sup>18</sup> No Brasil, o índice de livro lido por pessoa é de 1,8 ao ano, ao passo que nos EUA e França são, respectivamente, de 5 e 7 (Fonte: AMORIM, Galeno. Dia do livro deve ser comemorado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. D14, 29 out. 2004).

drasticamente modificação de sua forma. O que houve foram apenas mudanças na técnica de confecção: antes de Gutenberg, manual; depois, a tipografia.

Diante dessas constatações, ainda que o texto eletrônico extinga de vez o livro impresso, os editores, segundo Chartier (2001, p. 154), não terão o ofício suprimido. O texto em tela conviverá pacificamente com o livro, até porque há resistência por parte daqueles que lhe são fiéis: os “leitores de papel”.

## 2.2. O bambambã d’Os *mais vendidos*

Com a industrialização da cultura e a alfabetização nas camadas urbanas, a literatura pôde assistir a um aumento substancial de seu público. Esse cenário favorável proporcionou a eclosão de duas funções basilares da literatura: diversão e conhecimento.

À literatura voltada à transmissão do saber, criou-se a imagem de depositária do acervo cultural, de enciclopédia. Já à literatura destinada ao escapismo, tanto ficcional quanto não-ficcional — como exemplo deste último gênero, o livro-reportagem —, foi reservado um lugar de destaque. Num crescendo intensificado a partir do século XIX, há categorias que se destacaram: o romance policial, tendo como um dos precursores Edgar Allan Poe; a ficção científica, com Júlio Verne; e as narrativas de aventuras, como *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, publicado em 1719 na Inglaterra. Estes são alguns dos exemplos das leituras que atingiram sucesso.

Outro gênero digno de referência é o humor. Na contemporaneidade, um dos escritores que mais se destacam é Luís Fernando Veríssimo, cuja especialidade é a arte de fazer uma radiografia bem-humorada da alma do brasileiro. Com os recursos sempre constantes em suas crônicas — o riso e a percepção fina da intimidade das pessoas — Veríssimo ganhou a simpatia do grande público, angariando destaque no mercado editorial. Um sinal dessa repercussão foi uma matéria de capa na revista *Veja*<sup>19</sup>. Com a chamada *O bem-amado*, seguida do subtítulo *Com três milhões de livros vendidos nos últimos três anos, Luís Fernando Veríssimo é hoje o escritor mais lido no país*, a reportagem destaca o sucesso de vendagem de suas obras. Entre os títulos que se destacam, estão: *As mentiras que os homens*

---

<sup>19</sup> GRAIEB, Carlos. O autor que é uma paixão nacional. *Veja*: revista semanal de informações gerais. São Paulo, ano 36, n. 10, p. 74-80, 12 jan. 2003. (Em anexo)

*contam* (2000), com 310 mil exemplares; *O Analista de Bajé* (1981), 280 mil e *Comédias da vida privada* (1994), 240 mil.

Foi exatamente a veiculação dessa matéria que despertou o interesse para a elaboração da presente dissertação. O primeiro passo foi converter a constatação do sucesso de vendagem em dados concretos para conferir estatisticamente os números. Para buscar esse amparo, a pesquisa foi baseada na coluna *Os mais vendidos* da revista *Veja*, no período de janeiro de 2000 a dezembro de 2003. Após o levantamento, chegou-se ao seguinte resultado:

<b>Período da pesquisa: 01/2000 a 12/2003</b> <b>Fonte: Os mais vendidos – Revista Veja</b> <b>Periodicidade da lista: semanal</b> <b>Classificação: ficção</b>	
<b>Título do livro</b>	<b>Número de inserções na lista</b>
<i>Borges e Orangotangos Eternos</i>	3
<i>Clube dos Anjos</i>	5
<i>A mesa voadora</i>	8
<i>Todas as histórias do Analista de Bagé</i>	9
<i>Banquete com os deuses</i>	21
<i>Sexo na cabeça</i>	22
<i>Comédias para se ler na escola</i>	45
<i>As mentiras que os homens contam</i>	152

Nos dados arrolados acima, não se está considerando a posição em que o título foi colocado na ordem dos dez livros mais vendidos. Considera-se somente o número de vezes em que tal título consta na seleção. Ou seja, não se leva em conta se é mencionado na primeira ou na décima posição do *ranking*. Em mais de 220 listas consultadas, apenas em 29 o escritor não consta relacionado. E na maioria das listagens aparecem mais de dois títulos de sua autoria. Para ilustrar a freqüência com que Veríssimo aparece no rol dos campeões de vendagem, no dia 2 de outubro de 2002, há, numa única lista, quatro obras do escritor:

<b>Lista Veja – 02/10/02</b>	
<b>Título do livro</b>	<b>Posição no <i>ranking</i> da lista</b>
<i>As mentiras que os homens contam</i>	3 <sup>o</sup> .
<i>Todas as histórias do Analista de Bagé</i>	4 <sup>o</sup> .
<i>Sexo na cabeça</i>	5 <sup>o</sup> .
<i>Comédias para se ler na escola</i>	10 <sup>o</sup> .

Confirma-se, em dados empíricos, o sucesso acaçapante do escritor. Nesse quadriênio, como se observou, há o predomínio incondicional do título *As Mentiras que os Homens Contam*, uma coletânea de crônicas divertidas dedicadas ao tema da falsidade no amor, nos negócios e na vida pública, com mais de trezentos mil exemplares comercializados. Esse foi o motivo pelo qual se escolheu a referida obra para centrar-lhe as atenções, prestando-se como *corpus* à dissecação. Além disso, essa comprovação estatística serve para justificar o subtítulo deste trabalho. Quando se emprega a expressão “crônicas mais lidas de Luís Fernando Veríssimo”, é óbvio que seria impossível demonstrar se realmente tais textos foram lidos pelos leitores. Como indicar com precisão o que as pessoas lêem numa época em que a cultura de massa goza de um fastígio no cenário midiático, disponibilizando uma avalanche de textos, informações, enfim, uma cultura ao alcance de todos<sup>20</sup>. Ciente desse embaraço, a solução foi se respaldar na pressuposição. Se não se pode calcular quais são os livros mais lidos, pressupõe-se que os livros vendidos são lidos por aqueles que o compram. Nesse raciocínio, os livros mais vendidos também foram os mais lidos, mesmo tendo consciência de que aquele que adquire o livro numa livraria não venha posteriormente a lê-lo, simplesmente destinando-o a sentença do empoeirar-se numa estante, ou, pior ainda, afastado do convívio social, enclausurando-o no fundo de uma gaveta, esquecido.

Selecionar o livro que se prestaria ao objeto de análise foi, por assim dizer, tranquilo, uma vez que a obra sobressaiu incontestavelmente diante dos outros títulos. A dúvida, então, consistia em estabelecer a forma como o livro seria focado. Sabendo que ele é composto de 40 crônicas, havia a consciência de que, ainda que se analisassem todos os textos, não se chegaria a uma exaustividade. Por isso, foi necessário se pautar em alguns critérios para que o

---

<sup>20</sup> Essa disponibilização informacional à grande massa é contraditória. Por trás do discurso salutar do direito de todos à cultura, os *mass media* provocam uma disfunção narcotizante no público. Ao invés de estimulá-lo, esse excesso o torna insensível e apático. Confunde-se conhecer os problemas cotidianos com o atuar sobre eles, pois a obrigação hodierna passou a significar o conhecimento do mundo da realidade e não agir sobre ele. A informação se torna uma ação indireta.

trabalho não se perdesse em excessos, já que muitas das crônicas se repetiam quanto aos recursos e às temáticas. Firmou-se, com isso, o seguinte método: dividir as crônicas em subtemas: engano, família, mentira, sexualidade e romance. De cada um deles, tomaram-se duas crônicas, definindo o *corpus* com o número total de dez textos. Ei-los:

- a) Engano: *O Falcão; Sebo.*
- b) Família: *Trapezista; Lar desfeito.*
- c) Mentira: *A mentira; Grande Edgar.*
- d) Sexualidade: *O sítio do Ferreirinha; Infidelidade.*
- e) Romance: *O verdadeiro você; Cultura.*

Partindo do pressuposto de que o leitor busca nesse texto o riso, afinal, suas crônicas se baseiam no risível, o objetivo será demonstrar como se constrói esse riso, qual ou quais os recursos de que o enunciador lança mão para criar esse efeito de sentido.

Antes, porém, é melhor pensar no mecanismo constitutivo do mercado. Até agora, discorrendo sobre o mercado de livros, foram dadas algumas definições de *best-seller*, tomando como objeto de análise, exumando as razões pelas quais a produção editorial se norteia, chegando, assim, às leis que vigem e aquinhoam “as tintas derramadas da pena”.

### 2.3. Sem querer querendo, o capitalismo...

#### A onda

a onda anda  
 aonde anda  
 a onda?  
 a onda ainda  
 ainda onda  
 ainda anda  
 aonde?  
 aonde?  
 a onda a onda  
 (BANDEIRA, 1973, p. 286)

Lá vai uma chalana  
 Bem longe se vai  
 Riscando o remanso  
 Do rio Paraguai (...)  
 (Trecho da canção *Chalana*, de Mário Zan / Arlindo Pinto)

O capitalismo provocou um redemoinho em todas as esferas humanas. E, com a cultura, para não dar às de vila-diogo à regra, não foi diferente. Esse sistema econômico veio moldurar a indústria cultural, termo cunhado com maestria por Adorno. A pujança capitalista foi a “onda” que levou consigo todas as “chalanas” para mares inexploráveis. A quem estivesse a sua frente eram oferecidas duas opções: seguir mar afora ou morrer com a fúria das águas. Nessa quadra da vida, é impossível não se enquadrar a esse sistema.

No início do Renascimento, séculos XI e XII, ainda havia um mercado tímido, vigorando sob uma conduta não-capitalista. As cidades italianas desse período se caracterizavam por uma restrição de consumo, mediante a especialização com produtos de luxo, que eram vendidos exclusivamente aos nobres. Contrapondo-se a essa conjuntura, a contemporaneidade, numa lídima conduta capitalista, assiste a uma democratização de qualquer produto, inclusive os artigos de luxo. Esse é um dos atributos mais decisivos do capitalismo: democratização.

Nessa mesma senda, segue a doutrina demagógica defendida pelos publicistas: buscar a maior satisfação do maior número de pessoas. Mas, é óbvio, que por trás de todo esse princípio do “Bom Samaritano” está o interesse econômico. Os esforços se voltam para uma maior audiência, para uma maior tiragem, pois, se assim o fizer, maior será o lucro. Dessa forma, a produção cultural contemporânea, incluindo a literatura, afinal, o mercado editorial é uma das engrenagens que movimentam a indústria cultural, organiza-se segundo a lógica do mercado. Para justificar sua ação e, simultaneamente, defender-se dos críticos anti-capitalistas, os condutores desse mercado rotulam-se praticantes da doutrina eclética ou culturalista. É a idéia de que toda a cultura pode ser sintetizada num mesmo indivíduo: a conquista do mundo pelo poder das idéias. Com passos de cordeiro, essa conduta abocanha como um lobo, pois seu princípio escamoteia um perigo imensurável. O ideal culturalista é apregoadado, sobretudo, pelos meios de comunicação, que se incumbem de tornar apreensível, não importa o que, nem a quem, a cultura. Mas a verdadeira cultura acaba não sendo divulgada, porque se vive a lei do menor esforço. O fio condutor que rege essa prática, para não criar obstáculos, encobre ou literalmente exclui grande parte da ciência. Assim, evita-se o hermetismo ou assuntos de difícil assimilação, preferindo temas de mais fácil compreensão.

Trazendo para o universo de interesse desta pesquisa — o livro —, pode-se dizer que o leitor vive a necessidade de descobrir o sentido, pois ele quer a segurança de dizer que entendeu o texto. Sua maior angústia é não poder precisar o sentido; a leitura difícil é um anátoma, desestabiliza e causa inquietude. Por isso, a leitura fácil dá conforto e estabilidade àquele que se apropria do texto. Talvez aí resida uma das razões, no senso comum, da

impopularidade da poesia, que demanda a investigação e o gozo da ambigüidade. O recurso aos estereótipos, nesse sentido, vem a ser uma mostra sintomática da massificação.

Na indústria cultural, o público é considerado massa. Elaboram-se produtos em série que sirvam a um gosto-padrão, criando, na consciência do mercado, a aceitação da mercantilização: repetição de modelos, superficialidade no tratamento da matéria, concessões ao fácil e seduções baratas. Se, no passado, a exploração era direta, fruto da imposição coercitiva ou até mesmo da força física, o poder econômico reduziu essa investida e se voltou a uma sutil exploração psicológica, executada maiormente pelos *mass media*. A mídia impôs subliminarmente uma cultura de massa, impossibilitando ao sujeito dirigir seu cotidiano e ter autonomia sobre seus atos e escolhas. Exposto a uma imposição de mensagens divulgadas em todo espaço e em todo tempo, suas reais vontades ficaram impossibilitadas de se manifestar, já que ela própria é afetada e moldada pela avalanche de tudo aquilo que está em voga nos meios de comunicação.

Diante dessa exposição, o sujeito se transforma num fantoche, mergulhado na cultura inconsciente e submisso à autocracia do mercado. Em outras palavras, a autonomia sobre os atos e escolhas é inversamente proporcional à quantidade de tempo de exposição. A liberdade de escolha é uma falácia, pois a produção padronizada dos bens culturais oferece os mesmos produtos a todo cidadão. Como definir o conceito de gosto se, em cada cidadão, é colocado um cabresto que lhe impede de ver a amplitude, aquilo que se enquadra ao largo dos paradigmas midiáticos? Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento passa a basear-se nos números.

Resvalando na questão da quantidade, Adorno (1990) fala da “fetichização da técnica”. A técnica, na indústria cultural, é congênere à técnica nas obras de arte. Ao passo que a técnica da obra de arte se realiza em função da organização interna do próprio objeto, a técnica mercadológica assenta na reprodução e na distribuição mecânica, sendo, pois, externa ao texto.

Nesse jogo, não só o conceito de escolha pessoal fica combalido. A questão do “valor” da cultura igualmente se ressent. Pode-se entabular uma relação dicotômica: valor declarado e valor verdadeiro. Aquele se trata de uma qualidade veiculada por uma cultura. Não é, portanto, a qualidade individual e efetiva de um objeto; é, antes, um valor inconsciente, social e generalizado. Já o valor efetivo ou verdadeiro só pode ser estabelecido por critérios de análise que serão mais objetivos. É a avaliação consciente e científica, que poderá revelar como falsas ou verdadeiras as noções ao objeto referidas. Essa distinção é de suma

importância, pois, caso contrário, confundir-se-á prenoção com noção e se julgará como riqueza cultural suposições advindas de veredicto popular.

Um caso curioso de se notar com relação ao julgamento artístico e cultural teve lugar nas palavras da escritora Lya Luft. Em artigo na revista *Veja*<sup>21</sup>, ela ataca aqueles que consideram os *best-sellers* uma leitura vulgar, sobretudo os detratores dos seus livros: “Se só vulgarização e baixo nível vendem uma obra, o Espírito Santo teria descido de nível ao inspirar a *Bíblia*, o livro que mais vende no mundo. Somos realmente tão tolos?”. Essa defesa, indo de encontro aos que asseveram uma suposta demonização da literatura de massa, faz rememorar uma frase que se atribui a Maquiavel, embora não esteja registrada em nenhum de seus escritos: “os fins justificam os meios”. Os que figuram no topo das listas dos mais vendidos, julgam-se no direito de incluir-se, por brio, jactância, narcisismo..., no naipe dos “oráculos”, concedendo a si próprio uma honra de fato e de direito. Estar na lista dos mais vendidos não é um bom termômetro. Como dito anteriormente, há distância entre valor declarado e valor efetivo.

#### **2.4. Brasil: de gatinhadas a malabarismos na produção editorial**

Em nível mundial, como se viu, a invenção de Gutenberg é um marco para a impressão. No Brasil, um fato digno de louvor é a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Menos de dois meses após o desembarque, D. João IV autorizou a impressão na colônia, até então proibida da publicação de qualquer escrito. Todo impresso existente antes era trazido da Europa, principalmente de Portugal. Com a medida, ainda que a impressão permanecesse sob o monopólio da Imprensa Régia, era o início do avanço para a imprensa brasileira. O próximo salto aconteceu em 1821, quando foi concedida finalmente a liberdade para imprimir, quebrando a exclusividade da impressão, feita, até então, somente pelo governo.

Um dos sinais positivos dessa mudança, ainda módicos, estava no número de livrarias. Durante todo o império colonial, o Rio de Janeiro possuía apenas duas. Em 1823, dois anos decorridos da autorização para impressão, o número de livrarias passa para 13. Se se comparar com Paris, por exemplo, a conjuntura é desalentadora. Às vésperas da

---

<sup>21</sup> LUFT, Lya. O feio vício da inveja. *Veja*: revista semanal de informações gerais. São Paulo, ano 38, n. 22, p. 24, 1 jun. 2005



independência, no Brasil havia cerca de sete tipografias particulares. Em meados da década de 20, na capital francesa, havia 480 livrarias e 850 tipografias. Com essa discrepância, é fácil compreender o porquê do predomínio estrangeiro no comércio de livros. Inúmeros são os tipógrafos e editores estrangeiros que aqui se fixaram, enriquecendo as técnicas nacionais. Até 1863, menos de um quinto do comércio do Rio de Janeiro pertencia a brasileiros.

Alguns nomes dessa trajetória fazem jus à menção. No início do século XIX, o tipógrafo Plancher trouxe muitas técnicas da França. Outro francês, Baptiste Louis Garnier, chegou ao Brasil em 1844, buscando, no Novo Mundo, a esperança de bons negócios e prosperidade. E suas expectativas alvissareiras foram proféticas. Ele se tornou o mais importante editor daquele século. No período de sua intensa atividade, de 1860 a 1890, pouco antes de sua morte, que ocorreu em 1893, foi o editor que mais publicou livros brasileiros de ficção. Todo romancista brasileiro de renome invariavelmente acabava tendo suas obras publicadas por B. L. Garnier; Machado de Assis foi um deles; aliás, o nome mais proeminente do editor.

Sob as rédeas dos irmãos Eduard e Heinrich Lammert, holandeses, a editora E & H Laemmert foi a principal concorrente da Garnier, embora cada uma delas focasse temas distintos. Esta intensificava seu trabalho em literatura e escritores franceses de moda; aquela, em história e ciência séria. Após a morte de Garnier e até o limiar do século XX, a Laemmert desponta como a principal editora brasileira. Um dos seus destaques foi o livro escolar *Por que me ufano do meu país?*, do conde Afonso Celso, em comemoração aos 400 anos da descoberta do Brasil. Publicado em 1901, tornou-se popular e obrigatório, por vários anos, nas escolas. A obra, que instigava o espírito cívico, com certeza foi responsável pela cunhagem do termo “ufanismo”, talvez uma possível inspiração a Lima Barreto (1881-1922) para a criação irônica de seu esplêndido *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Um último estrangeiro que merece referência é o francês Louis Garraux (1833-1904). Foi considerado, por muitos, o melhor livreiro do Brasil. Na área de edição, seu tirocínio foi inexpressivo. Teve praticamente um livro editado, em 1865. Sua famigerada livraria, a Casa Garraux, cerrou suas portas em 1935, alguns anos depois de sua morte.

Com uma breve referência a alguns nomes estrangeiros que muita ingerência trouxeram ao Brasil, nada mais justo, agora, uma atenção aos brasileiros. O primeiro deles, e certamente o primeiro editor brasileiro digno desse nome, foi Francisco de Paula Brito (1809-1861). Com ele, que era mestiço, a literatura começou a se desenvolver, sendo grande incentivador de literatos, pois se preocupava com o incipiente público leitor. Sob seu comando, foi publicado, em 1843, aquele que seria um dos primeiros romances brasileiros de

valor literário: *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, conhecido simplesmente como Teixeira e Souza.

Nesse mesmo período, o Maranhão se vangloria do grande crescimento da atividade algodoeira. Os proventos trazidos pela exportação do algodão trouxeram desenvolvimento ao estado. No enalço desse progresso, o movimento intelectual igualmente veio se beneficiar, dando ao Maranhão o título de “Atenas brasileira”. E, para essa projeção, dois editores se destacam: José Maria Corrêa de Frias e Belarmino de Mattos.

Antes de adentrar pelos anos novecentistas, cumpre apontar as dificuldades pelas quais os escritores desse século passavam. Eles não podiam se sustentar exclusivamente dos trabalhos da literatura, em virtude da bagatela que seus escritos lhes proporcionavam. As chances de uma remuneração justa esbarravam em alguns óbices: precariedade técnica, escassez do público leitor e pequeno número de livrarias.

Editar um livro, nesse período, demandava alto custo. O primeiro empecilho se referia aos insumos básicos, como o papel. Era necessária a importação, pois a pouca matéria-prima existente no país, quando disponível, ou era de baixa qualidade ou sobremaneira cara. Outro fator intrinsecamente ligado à prática, que igualmente encarecia o produto, diz respeito à baixa tiragem. Nas mãos de Garnier, por exemplo, a tiragem era, em média, de 1.000 exemplares. Era uma espécie de norma. Tal número não se dava pela demanda de mercado, mas pelo custo que a alta tiragem proporcionava. Isso mesmo, o custo da “alta tiragem”. Embora pareça estranho, nos dias de hoje, usar esse qualificador para um número tão baixo, esse era um patamar respeitável para os padrões europeus. As editoras optavam por uma tiragem elevada para ganhar no custo da impressão, mas pagavam caro por conviverem durante anos com livros estocados. Não raro, essa quantidade levava até dez anos para se esgotar.

Apenas para conferir a conjuntura da época, pode-se recorrer às edições europeias para cotejar os números. Em Paris, havia edição de 500 exemplares para os melhores romancistas. Na Inglaterra, na década de 1890, a editora literária Bodley Head, publicou 49 títulos, dos quais apenas 15 alcançaram ou ultrapassaram 1.000 exemplares. Mesmo em 1930, a primeira edição de um romance inglês era, em média, de 750 a 1.000 exemplares. Essa estatística denuncia uma gravidade social, que é o fato de mais de setenta por cento da população ser analfabeta, formando, por conseguinte, uma fatia muito pequena de público leitor.

Somados esses itens, salta aos olhos que o produto final chegava a um preço nada satisfatório, sendo, muitas vezes, mais vantajoso adquirir um livro importado do que o produzido pelo mercado interno. Ou seja, ambos os lados saíam prejudicados. De um lado, o

editor, com custo-benefício altíssimo; do outro, o consumidor, barrado no preço elevado dos livros. As próprias circunstâncias estimulavam a importação, em detrimento da produção nacional e, conseqüentemente, dos escritores brasileiros.

Essas agruras atingiam diretamente o comércio livreiro, que se via em péssimas condições para se expandir. Como referido anteriormente, no tocante ao número ínfimo de livrarias, a comercialização de livros emperrava na escassez de pontos de venda. Isso, inclusive, fazia com que o próprio autor recorresse à venda direta. José de Alencar e Manuel de Macedo, por exemplo, encarregavam serviçais para vender de porta em porta, como frutas, suas obras. Outro caso extremado se passa com o escritor Aquiles Porto Alegre, cujo drama é descrito por seu ex-aluno, Augusto Meyer:

Via-o às vezes na Praça da Matriz, arrastando os passos pela calçada, a carregar a mala cheia de livros, que oferecia à venda, de porta em porta.[...] Foi a primeira imagem viva que receberam os meus olhos ingênuos do destino de um escritor em nossa terra, imagem melancólica mas ao mesmo tempo homérica e pitoresca, do poeta errante e pobre, que bate de porta em porta, e ouve resmungos vagos, promessas de promessas.<sup>22</sup>

Afora o cipoal do comércio legal, havia mais um entrave esmorecedor: a concorrência do comércio sub-reptício, que, mediante o contrabando de livros trazidos da Europa, contribuía para deixar os negócios editoriais em pandarecos e empalidecer ainda mais a visibilidade do autor nacional.

Diante dessas agruras, ora financeiras, ora de prestígio, o escritor ia à cata de alternativas. Entre os caminhos que se abriam, estavam, de saída, o serviço público e o jornalismo. Mas, sem dúvida, a imprensa constituía a opção preferida dos postulantes a escritor, uma vez que era o primeiro passo para fama. E esse era exatamente um momento propício, já que o jornalismo experienciava uma oportunidade para seu fortalecimento e sustentação. Depois do pioneirismo e ousadia de Hipólito José da Costa, que editou clandestinamente o jornal *Correio Braziliense*, em Londres, de 1808 a 1822, e da permissão para os trabalhos de imprensa no Brasil, em 1821, o jornalismo impresso ganha força e meios para seu desenvolvimento. Muitos são os escritores que aproveitam essa efervescência para alcançar projeção. José de Alencar, por exemplo, foi editor-chefe do jornal *Correio Mercantil*, na década de 1850. Machado de Assis, primeiro viveu do jornalismo e, depois, seguiu carreira no emprego público.

---

<sup>22</sup> MEYER, Augusto. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966, p. 64.

No século XX, novos horizontes surgem, e as expectativas dos escritores brasileiros se renovam. Esse novo gás depositado na indústria editorial teve como responsável a figura preclara do paulista e cafeeiro Monteiro Lobato (1882-1948). Dono da famosa frase “um país se faz com homens e livros”, Lobato implementou uma visão empresarial à atividade, redundando num renascimento do setor. Uma de suas preocupações propulsoras foi a insuficiência dos pontos de venda. Em 1918, eram pouco mais de 30 livrarias que aceitavam os livros sob consignação. A partir daí, ele firma acordos com lojas de varejo para que elas possam disponibilizar também o material escrito. Em pouco tempo, tal empreendimento formou uma rede com quase 2.000 distribuidores espalhados pelo país, revolucionando o mercado. Em todo tipo de loja era possível comprar um livro, com exceção dos açougues. Lobato temia que os livros ficassem sujos de sangue.

Ao contrário do que acontecia até então, quando só os autores consagrados gozavam de espaço, Lobato se tornou editor de autores desconhecidos. E novas medidas prosseguiram. Para ampliar as vendas e cultivar o público leitor, investiu pesado na publicidade dos livros com anúncios em jornais<sup>23</sup>, embelezou as capas com ilustração para maior atratividade, melhorou a aparência interna das páginas e não descuidou do pagamento de direitos autorais compensadores.

Na década de 1930, com a tomada do poder por Getúlio Vargas, o estado do Rio Grande do Sul atinge destaque nacional. E se torna, também, um importante centro editorial. Sediada em Porto Alegre, a Editora Globo quebrou uma tradição que vinha desde o século pretérito: a influência francesa. Em vários setores da vida do país, a galomania era muito forte. Com Érico Veríssimo, funcionário e tradutor da empresa, responsável pela instauração da figura do editor profissional, posto até então ocupado somente pelo dono da editora, a editora gaúcha dá atenção especial às traduções de obras americanas. O país descobre vários *best-sellers*, como os romances policiais de Agatha Christie. Era a popularidade da febre americana em vigor.

Nesse período, surge uma grande concorrente. A Livraria José Olympio Editora, que durante anos se concentrou na literatura nacional, com livros que retratavam a conjuntura social, por meio de autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, etc., chegou a ser a maior editora do país. Com a instauração do Estado Novo, em 1937, muitas de suas obras, dirigindo críticas à política pública, foram perseguidas. Como alternativa, passou para a tradução de ficção estrangeira, sobretudo americana, concorrendo

---

<sup>23</sup> Lobato sofreu forte crítica dos livreiros por essa iniciativa. Na época, a publicidade de livros era considerada uma afronta à dignidade de um livreiro.

com a Editora Globo. Em 1960, a José Olympio se tornou sociedade anônima de capital aberto, sendo a primeira editora brasileira a ter suas ações na bolsa. Jorge Amado, embora tenha passado posteriormente para outra editora, a Martins, foi o autor do primeiro romance latino-americano a entrar nas listas americanas de *best-seller*, com *Gabriela, cravo e canela*.

O sucesso de vendagem<sup>24</sup> sempre foi um desafio para qualquer editora. O que nenhuma delas dispensaria é o direito de publicar dicionários, o livro mais vendido do país, e livros didáticos, o primo-rico das editoras. Mas como isso é uma prerrogativa de poucas, vários são os mecanismos dos quais a maioria se vale, nem sempre promissores, para atingir tiragens expressivas. Um dos maiores êxitos dos últimos anos foi conseguido pela Brasiliense, que lançou a coleção “Primeiros Passos”, livrinhos pequenos, com no máximo 110 páginas, tratando, de forma introdutória e bem assimilável, assuntos gerais: cultura, economia, política, sociedade, etc. Esse foi um caminho seguido por outras editoras, a exemplo da Editora Escala, que lançou, para o segundo semestre de 2.005, a coleção “Grandes Mestres da Literatura Brasileira”, publicando clássicos de José de Alencar, Lima Barreto, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo, etc. por um valor irrisório, inferior a uma revista semanal: R\$ 4,90 por exemplar.

A questão do preço, aliás, é contraditória. O consumidor costuma associar um determinado preço de um dado produto a uma determinada qualidade. Ele pode interpretar um preço mais baixo como índice de qualidade inferior, principalmente quando se fala de uma área de prestígio como a da cultura. Da mesma forma que o barateamento do livro não significa sucesso de vendagem garantido, o assunto do qual ele trata igualmente não o é. Em 1974, ano de Copa do Mundo, a Editora José Olympio lançou o título *Jogando com Pelé*, edição de 200.000 exemplares, com investimento de maciça publicidade, na esperança de que o livro seria um sucesso. O resultado foi totalmente infenso: um verdadeiro fiasco. Essa experiência malograda serviu para ilustrar a peculiaridade de que o maior país do futebol não lê sobre futebol.

---

<sup>24</sup> Essa também tem sido uma das preocupações dos jornais impressos. Nos últimos anos, houve um decréscimo nas vendas, segundo a Associação Nacional do Jornais (Fonte IVC). A média mensal dos últimos quatro anos demonstra a queda:

	2001	2002	2003	2004
<i>O Estado de S. Paulo</i>	339.000	268.000	240.000	234.000
<i>Folha de S. Paulo</i>	391.000	359.000	314.000	308.000

Esses dados são vergonhosos se comparados com países como Noruega, líder de leitura, onde 651 em cada mil pessoas compram jornais diariamente, ou Japão, com 644 compradores por mil habitantes.

Todas essas contradições ainda perduram no cenário do atual pós-modernismo. Vive-se o estilo de vida social e econômico da sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, conduzindo a uma maior transformação do produto cultural em mercadoria.

Mas o problema da cultura como mercadoria não é novo. O que é novo, nessa esquizofrenia contemporânea, é a consolidação da relação entre mídia e mercado. Essa propensão foi corroborada pela política da ditadura militar. Seguindo a lógica da “internacionalização do capital”, respaldando as condições necessárias para o funcionamento do capitalismo brasileiro, as estratégias do regime vislumbram a necessidade de sistematização da cultura nos moldes empresariais, apostando na profissionalização do setor. A adoção dessa postura possibilitou ao país a instalação de grupos privados estrangeiros que supriram as necessidades tecnológicas. Uma das medidas foi a criação, em 1965, da Embratel, que impulsionou o setor de comunicação, exacerbando a maior integração do mercado interno, patentemente visível após o sucesso da TV.

Esse avanço igualmente alterou os paradigmas e alterou o modo de se organizar e se orientar. Nessa sociedade pós-moderna, o novo é acolhido como o velho: a inovação se banalizou; a indiferença, juntamente com o tom lúdico, é a dominante. Segundo o filósofo Lipovetsky (1989, p. 131), “à denúncia trocista correspondente a uma sociedade baseada em valores reconhecidos substitui-se um humor positivo e desenvolto, um cômico *teen-ager* à base de despropósito e sem pretensões”. Ele defende a idéia de que a mídia estabeleceu um ambiente “relax”, distendido, no qual o riso tem papel de destaque: “Doravante, não há entrada para ninguém que se leve a sério, ninguém é sedutor se não for simpático”. (ibid., p. 132).

E para entender melhor o riso, um fenômeno tão íntimo do comportamento humano, incorporado em vários produtos culturais, como nas crônicas que se submeterão à investigação deste trabalho, nada mais justo que holofotes para colocá-lo na berlinda, tópico do próximo capítulo.

### 3. Sobre o riso

*Dissertar sobre o riso é, com frequência, frustrante, já que é preciso abster-se de citar uma multidão de anedotas e segurar o riso para relatar como riam nossos ancestrais.*

George Minois

Definir o riso talvez seja uma das tarefas mais penosas, já que se trata de um assunto ambíguo. Sua ambivalência é tamanha a ponto de imputar a seus criadores, ou seja, comediógrafos e escritores, um comportamento não condizente com suas respectivas obras. É sabido que esses autores, que lidam com o riso, têm a fama de ser criaturas extremamente amargas. Entre eles estão Molière, Swift, Hogarth e outros. Há uma descrição sintomática em que Balzac define o comediógrafo Bixiou: “Sombrio e triste consigo mesmo, como a maior parte dos cômicos”.

Ao mesmo tempo em que pode ser facilmente compreendido e definido — estímulo desencadeador do reflexo motor, fruto da contração coordenada de 15 músculos faciais —, sua complexidade pode irromper em milhares de páginas, nunca alcançando uma definição consensual.

Em virtude de sua grandiosidade e abrangência, o riso atingiu a interdisciplinaridade. Ele é estudado por Literatura, Semiótica, História, Psicologia, Filosofia, Sociologia, etc. Uma das tendências atuais<sup>25</sup>, sobretudo entre historiadores, é a de considerar o riso como um dos elementos fundamentais para compreender costumes e hábitos do passado. Já existe, inclusive na Holanda, uma Associação Internacional de Historiadores do Humor.

Vê-se, por conseguinte, que o riso e os objetos risíveis são complexos, mas fascinantes.

---

<sup>25</sup> SALIBA, E. T. O Humor na História. *História Viva*: revista semanal de História geral, São Paulo, n. 2, p. 90-93, 2003

### 3.1. Origem e vicissitudes

O riso confunde-se com a própria história do homem. Antes de qualquer coisa, ele é um fenômeno psicofisiológico, sendo, portanto, inato ao ser humano. Não é à toa que desde a Antigüidade Clássica desperta o interesse de estudiosos.

Entre as várias histórias que relatam seu nascimento, o vínculo com a mitologia grega se destaca. Hera, mulher de Zeus, depois de uma briga com o marido, abandona-o, escondendo-se nas montanhas. Zeus, para provocá-la e a fazer voltar, espalha o boato de que encontrou uma nova mulher, anunciando seu próximo casamento. Para insultá-la ainda mais, manda construir uma estátua, que é coberta por um véu, representando a nova noiva. Curiosa e em fúria, Hera retorna para conhecer a suposta noiva. Sem perder tempo, aproxima-se da estátua. Ao retirar o véu que encobria a escultura, para seu espanto, a estátua não representava mulher alguma. Descobrimo a farsa, cai em gargalhadas. Eis, segundo a mitologia, o nascimento do riso.

Na Antigüidade, o riso sempre esteve ligado aos deuses, tendo um significado divino. Presente nas festas, esse riso não possuía o sentido de diversão, como se conhece hoje. Dantes, ele correspondia aos preparativos de sacrifícios. O riso festivo era a manifestação da orgia e sua autodestruição. Nessas comemorações, os escravos desfrutavam de liberdade, portando-se até como senhores, sempre com muita zombaria e brincadeira. Ao final, um escravo era escolhido e sacrificado para representar o fim do caos e a volta da ordem e da norma. Na Babilônia, o mesmo ritual se repetia. Um escravo se tornava um rei cômico: dava ordens e desfrutava das concubinas reais. As regalias eram gozadas por cinco dias. Ao cabo do período, o escravo era executado. Todas as festas eram em homenagem ao deus Dioniso, o deus grego e risonho da vinha e da embriaguez.

Houve também o riso como ritual, em ocasiões de morte. Na Trácia, o falecimento não era visto como uma perda, uma tristeza. Pelo contrário, as mulheres morriam rindo sobre o túmulo de seus maridos. E o nascimento não era celebrado, mas recebido com lamentação, pois a vida era considerada um mal.

Juntamente com as grandes festas dionisíacas, o teatro grego antigo vê seu esplendor. Em 501 a.C., inicia-se o concurso de tragédias; quatro anos mais tarde, o de comédias.

A tragédia era a grande arte; objetivava melhorar o homem, aproximando-o dos deuses. A comédia surge como uma arte secundária, cuja função era descontrair os espectadores, afinal, era apresentada nos intervalos das grandes peças. Procurava mostrar o



homem rebaixado, lidando com figuras inferiores, tanto no sentido moral (polichinelo, tolo, ignorante, etc.), quanto no âmbito social (servos e escravos). Tendo como desígnio exagerar os defeitos humanos, a comédia explorava o ridículo<sup>26</sup>.

Pode-se dizer que o surgimento da comicidade associa-se ao início da comédia, na Grécia. E o grande gênero dramático se enriquece ao assistir à miscelânea, culminando com a tragicomédia. Para esse enriquecimento, há o trabalho de grandes figuras.

Uma delas, Aristófanes (445 a 386 a.C.), ensejou a independência do teatro do riso, com o riso agressivo e devastador; de suas críticas mordacíssimas não escapava nenhum personagem público: nem Sócrates nem Zeus. Com ímpeto, ia de encontro aos maus homens políticos, demonstrando-se assaz conservador, pois almejava atacar os desvios e os inovadores para manter a ordem.

Menandro (342 a 292 a.C.), quiçá o mais famoso da nova comédia, tratou o riso num tom bem próximo do veio moderno, ou seja, o entretenimento. O riso agora era um alívio para as angústias e temores, permitindo ao público esquecer seus problemas.

Esse novo tratamento foi muito bem percebido por Heródoto (1988, p. 155): “não sabeis que só se estica um arco quando há necessidade e que, depois que foi usado, precisa ser afrouxado? Se nós o mantivermos sempre tenso, ele arrebenta e não poderemos mais utilizá-lo quando for necessário.” Essa parábola figurativiza a necessidade do homem de relaxar, olvidando-se, às vezes, das coisas sérias. Não se hesita ao dizer que a obra de Menandro foi precursora no trabalho do entretenimento.

A despeito desse trabalho com o riso de alguns autores, por outros ele não era benquisto. É o caso de Platão. Aliás, a mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível encontra-se num trecho de sua obra *Filebo*. Em Platão, tem-se um conceito negativo do riso. O prazer cândido e a única forma de apreensão da verdade estão na Filosofia. Para ele, o riso seria um prazer falaz, próprio da multidão medíocre de homens despojados de razão.

Aristóteles, nos passos de Platão, adverte que é preciso usar o riso com parcimônia. Em sua época, a tragédia era o grande gênero, estando a comédia ainda em desenvolvimento. Na obra *Partes dos animais*, Aristóteles define o diafragma como o elemento que separa o *alto* e o *baixo* do homem, constituindo o “centro frênico”. Uma das célebres fórmulas que lhe é atribuída, “o riso é próprio do homem”, na verdade, nunca teria sido pronunciada por ele. Duas máximas que deveras foram de sua autoria são: “o homem é o único animal que ri” e

---

<sup>26</sup> Cumpre ressaltar que a expressão pode ter três acepções: (i) aquilo de que se ri, chamado também de risível; (ii) usado como sinônimo de erro, desvio, não estando necessariamente vinculado ao riso; e (iii) não sendo o objeto desviante, mas o ato de ridicularizá-lo.

que “nenhum animal ri, exceto o homem”. Em que pese à similitude entre as frases, há distinção. Na primeira, o riso pertence ao homem, não sendo homem o ser que não rir. Na segunda, o riso é tão-somente uma característica humana, havendo a possibilidade de ser homem quem nunca sequer riu.

Nas obras de Platão e Aristóteles não há um tratamento exclusivo do riso. Ele é desdobramento de outros objetos. Na Antigüidade, Cícero e Quintiliano são os primeiros autores que discorrem exclusivamente sobre o riso. Cícero, com a obra *De Oratore*, escrita em 55 a.C., e Quintiliano, com *Institutio Oratoria*, escrito entre 92 e 94 d.C.

A bufonaria igualmente teve início no século V a.C. Os bufões, um espécime de bobo da corte, era uma figura muito popular. Estavam sempre presentes nos fartos banquetes a fim de alegrar e divertir os convivas. Afora a Grécia, eles marcavam presença na Pérsia, Egito, entre os filisteus e outras nações. Um dos bufões mais célebres foi Eudikos, famigerado, entre outras coisas, por imitar intrépidos lutadores, assistiu na Grécia, no século IV a.C. A bufonaria foi apreciada e bastante vista até o Baixo Império Romano.

Como prova de que o riso estava arraigado na sociedade antiga, há registros em manuscritos dos séculos IV e III a.C. que constituem manuais de chalaça e compilações de pilhérias. Um exemplo: o professor de medicina responde ao paciente que tem vertigens durante meia hora depois de acordar: “É só acordar meia hora antes!”.

Uma outra prova são as festas saturnais. Instituídas no Império Romano, evocando e enaltecendo Saturno, as comemorações eram repletas de alegria, simulando um mundo às avessas. Tal balbúrdia figurava um retorno ao reino de Saturno, que, segundo a lenda, foi a era da felicidade. Em razão de suas extravagâncias, despertando a desconfiança dos altos escalões, a comemoração findou no Baixo Império.

Aliás, o riso no mundo romano sofreu uma degradação contínua. Tipificado como um riso satírico, nos séculos III e IV ele começa a ser perseguido pelas autoridades. Além disso, com o fortalecimento do Cristianismo e o mito de que “Jesus nunca riu”, a Idade Média, em seu limiar, apregoa a imagem do riso diabólico. Vê-se, então, a embate entre cristãos e pagãos. As festanças passam a ter um significado pagão.

Na Antigüidade, os deuses riam, contudo o riso era condenado pelos filósofos, porquanto, segundo estes, afastava o homem da filosofia, considerada a fonte pura de prazer, consoante salientado alhures. Na Idade Média, no entanto, em textos teológicos, o riso diferencia o homem de Deus. O riso é próprio do homem, visto que não havia registro na Bíblia de que Jesus teria rido. Por conseguinte, tanto filósofos quanto teólogos condenavam a fraqueza humana do riso.

Voltando à Sagrada Escritura, ela é dividida, como se sabe, em duas partes: Velho e Novo Testamento. Neste está a doutrina do cristianismo. Naquele, anterior ao nascimento de Cristo, estão as histórias do povo hebreu. Só no Velho Testamento há o relato do riso. E uma das passagens mais marcantes é quando Deus promete um filho a Abraão e a Sara, ambos na velhice. Ao ouvir que conceberia um filho, Sara, em virtude de sua idade avançada, ri. Este comportamento ressoa como uma troça ao Todo-poderoso. Por consequência, o filho da promessa recebe o nome de Isaac, que em hebraico significa “Deus ri”, em lembrança do cepticismo de Sara.

Vários outros exemplos poderiam ser enumerados, como a passagem em que o profeta Elias zomba das preces dos profetas de Baal, ou quando Hamã, príncipe-mor do rei Assuero, foi obrigado a humilhar-se, puxando um cavalo no qual se assentava seu maior êmulo, o judeu Mardoqueu, gritando e o exaltando por toda a cidade.

No tocante ao Novo Testamento, o riso é condenado por ser diabólico. Satã aflora como uma potência do mal, como uma força que deve ser rechaçada. Ele é citado 188 vezes, desnudando a aproximação do Juízo Final. A partir de então, é proibido rir.

O mais ferrenho adversário do riso, entre os seguidores do Cristianismo, foi João Crisóstomo (344 a 407), qualificando o riso como satânico. Se colocasse em prática seus sermões, jamais o homem exibiria seus dentes. Nos mosteiros na Alta Idade Média, era violentamente punido, lançando mão até de chicotes para infligir os transgressores.

Embora se tenha imposto toda uma rigidez coercitiva, o riso não parou. Ainda que não se recomende o uso de lugar-comum, aqui é profícuo mencioná-lo: “o feitiço virou contra o feiticeiro”. A igreja, nesse novo estágio, esteve na berlinda. Enquanto os gregos e romanos assistiram, respectivamente, aos risos divino e satírico, a Idade Média se caracterizou com o riso parodístico. A imitação ridícula medieval provinha, maiormente, de elementos sagrados, sendo os ritos do catolicismo, além de passagens bíblicas, os principais alvos. O testemunho advém de um texto latino anônimo — *Coena Cypriani* —, escrito entre os séculos V e VIII, que escarnece dos atos e ditos de personagens bíblicos.

Alguns diziam que essas paródias possuíam uma função didática, facultando a memorização dos episódios religiosos. Eis um dos motivos para o advento do riso entre os pregadores. Devido a missas enfadonhas, implicando o sono dos fiéis durante o culto, foi iniciada entre esses homens de púlpito a prática do riso para despertar os fiéis e manter sua atenção.

Essa nova postura é precedida pela “Festa dos Bobos”, que é responsável pela introdução do riso nos meios eclesiásticos. Nasce entre os estudantes dos conventos, que

começaram a zombar da liturgia. Como no rito católico tudo é rígido e repetitivo, qualquer deslize que saísse do normal era prontamente ridicularizado: comportamento do clero, hinos, orações... É a autoderrisão clerical aceita pela igreja até por volta do século XVI.

A verdade é que a Idade Média soube manipular o riso, fazendo dele um instrumento para suas necessidades. Foi a partir do século XIII que teólogos distinguiram dois tipos de riso: o bom e o mau. Este é a zombaria e, simultaneamente, o riso físico descontrolado e barulhento; aquele exprime alegria, devendo ser moderado e silencioso, quase um sorriso<sup>27</sup>.

Outra oposição verifica-se concernente ao carnaval, festa popular que se contrapõe à visão séria das autoridades. Descrita por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, o carnaval, herança das festas saturnais, tornou-se típico da cultura popular, na qual o povo tinha oportunidade de extravasar, de libertar-se de um mundo regulamentado e de vencer o medo. Daí o uso de máscaras monstruosas para zombar e exorcizar os temores e os tabus. Por isso, o riso carnavalesco é uma paródia pelas fantasias. O mundo rabelaiseano do século XVI é uma nova cosmovisão. Há um processo de rebaixamento, elucidando o alto pelo baixo. Nessa inversão, o elevado e o sublime passam para o baixo corporal, explorando processos biológicos fundamentais: absorção dos alimentos, excreção, sexo, odores, peido, sujeira, enfim, todas as funções que rebaixam o homem. A todo esse mundo híbrido das festividades carnavalescas Bakhtin dará o nome de “realismo grotesco”.

Entretanto o riso grotesco não terá um tratamento negativo; simplesmente será encarado como uma recreação. Para entendê-lo, basta compreender o contexto histórico da Europa, a partir do século XIV. Neste ínterim, o continente é assolado por inúmeros infortúnios: Guerra dos Cem Anos, peste negra, rumores da vinda do anticristo. Por tudo isso, o riso desdobra-se num paliativo, uma panacéia para o sofrimento do povo. É o “rir para não chorar”.

Quando ele começa marcadamente a ganhar cunho popular, salta aos olhos o distanciamento entre as culturas popular e erudita. Esta busca a instrução, enquanto aquela insiste no questionamento e na desordem. Vários foliões, mascarados, fingem estar em festa para atacar autoridades e perpetrar saques. No reino de Luís XIII, formaram-se revoltas contra

---

<sup>27</sup> Sorriso é a simples contração dos músculos faciais, podendo se prolongar. Riso, ao contrário, é breve e curto, caracterizando-se, sobretudo, pela emissão sonora supra-segmental, uma forma de comunicação estudada pela paralinguagem (aspectos não-verbais da comunicação, que não fazem parte do sistema sonoro do idioma). Além da paralinguagem, os elementos não-verbais da conversação apresentam mais quatro itens: cinésica (movimentos do corpo); proxêmica (distância mantida entre os interlocutores); tacêsica (comunicação tátil); e silêncio. Como curiosidade dos estudos de sons peculiares — assobio, sussurro, tosse, riso, etc. —, no Magreb, por exemplo, os arrotos durante a refeição são sinais de aprovação por parte dos convidados, agradando aos anfitriões.

os fiscais de Richelieu por meio das festas. O carnaval torna-se suspeito. O riso é contestado, sendo visto como baderna. Festas de âmbito popular começaram a ser interditas ou controladas, mormente depois da aliança entre a igreja católica e a monarquia absolutista, os quais não mais toleravam as confusões. O carnaval é acoimado de paganismo e intitulado de o “dia do diabo”.

Nem mesmo o bobo do rei se desvencilhou da perseguição. Legado das bufonarias, a figura do bobo da corte foi muito querida na Idade Média. Mas com o caos vigente, o despotismo precisou exacerbar a luta contra a derrisão. Destarte, a função do bobo tornou-se insustentável, desaparecendo perto do século XVIII. Afinal, nesta época predominava a conduta séria, racional e cartesiana, rechaçando os loucos.

Por conseguinte, o riso na religião também foi terminantemente proibido, representando um atentado contra o sagrado. A partir desse momento, riso e fé são incompatíveis. Até mesmo o Concílio de Trento, em 1564, condenou os que se valiam de episódios e palavras da Bíblia em chacotas. Um outro documento — *Tratado dos jogos e diversões que podem ser permitidos ou que devem ser proibidos aos cristãos segundo as regras da Igreja e o sentimento dos pais* — publicado em 1686 por Jean-Baptiste Thiers, doutor em teologia, esclarece como o clero deve reprimir o riso. Nele são proibidos a festa dos bobos e qualquer tipo de escárnio contra a religião, permitindo apenas o sorriso discreto fora do trabalho ou em dia de descanso.

A igreja até recomendava que os pais não rissem diante dos filhos. E o domingo não deveria ser desfrutado para rir nem folgar, mas para chorar. Por subsumir o riso uma blasfêmia ou ato diabólico, um modo depreciativo de ver o mundo e de escarnecer das criações de Deus, até a Contra-Reforma insurgiu-se contra os que riam ou diziam algo que provocasse o riso.

No entanto essa onda de interdição não foi capaz de parar o riso. Para sobreviver, ele deixa de ser agressivo e grosseiro. Estilos como o burlesco, vergonhoso e ignóbil, surgido na França, no reinado de Luís XIII, com linguagem popular e baixo calão, infringindo todos os tabus desmedidamente, não mais encontrou espaço para atuar. Era mister refinamento.

Essa nova tendência eclode na segunda metade do século XVII, quando ele é domesticado, comportando-se de forma mais moderada. A regra é rir com inteligência, fazendo uso de métodos sutis e perspicazes para suscitar o riso. É o momento em que a ironia ganha força.

A literatura igualmente se beneficia. A Idade Média viu a grande literatura explorar maciçamente a Filosofia, Teologia ou História, ficando o riso circunscrito aos gêneros

populares, como a farsa e a comédia. No Renascimento, há um tratamento diferenciado, pois a grande literatura recebe outra abordagem. Rabelais, Cervantes, Shakespeare são alguns dos grandes escritores em cujas obras o riso é privilegiado com grandiloquência.

O objeto das chalaças passa a ser a organização social, não incidindo mais sobre os vícios e defeitos individuais. Os ditos sarcásticos, por assim dizer, tornam-se um instrumento pujante para atacar as mazelas públicas. Em consonância com essa trilha, em meio ao caos vigente, a sátira política se esbalda num campo farto. Proliferam, no século do neocolonismo, veículos jornalísticos de tom humorístico: *A caricatura* (1830), *O Riso* (1867), *O Sorriso* (1899), entre outros.

Apesar da insurreição do riso, ele não consegue frear o descarrilamento da ordem social. Com o século XX vêm as grandes guerras mundiais, grassando terror e insegurança. O riso torna-se a escapatória do homem para sobreviver às catástrofes. É o “ópio do povo”, a doce droga para a humanidade superar suas vergonhas.

Depara-se novamente com o retorno dum *slogan* usado pelos romanos para divertir o povo: “pão e circo”.

### 3.2. As preocupações teóricas

Antes de mencionar algumas teorias que discorrem sobre o riso, é pertinente introduzir uma observação sobre a concepção da comicidade.

Em virtude da herança do teatro grego, que contrapunha comédia a tragédia, esta oposição permaneceu durante os séculos vindouros, concebendo o riso como o contrário do trágico. Segundo Eco (1984, p. 346), ambos se definem como violação de regra. No trágico, o texto detém-se longamente no reflexo das regras que são violadas. “O trágico justifica a violação, mas não elimina a regra. [...] explica *sempre*<sup>28</sup> por que o trágico deve incutir-nos temor e piedade”. É, também, universal, pois lança mão de temas usados em todas as épocas e por todas as culturas. Já o cômico é circunstancial e cultural. Cada país tem costumes próprios. O engraçado para um americano nem sempre o é para um brasileiro. E as violações de regra e vícios são inofensivamente praticados. O texto cômico não se detém na reflexão das normas, pois já estão pressupostas. “Justamente porque as regras são aceitas, mesmo que inconscientemente, é que sua violação sem motivos se torna cômica”. (1984, p. 347).

---

<sup>28</sup> Grifo do autor

A partir do século XVIII, a oposição entre trágico e cômico passa a não ser mais vista de forma estanque. Vê-se tanto o riso trágico quanto o riso cômico (ou clássico). A título de ilustração, pode-se citar Dom Quixote. Mistura-se a comicidade de um cavaleiro que ataca um moinho de vento, pensando estar lutando com gigantes, com a ilusão trágica de um leitor que concebe um mundo fora de época, confinado em biblioteca, dentro da literatura de cavalaria. Os exemplos abundam não só na literatura. A sétima arte, nos filmes de Charles Chaplin, em que tragédia e comicidade se revezam, é outro exemplo.

Portanto, seria mais coerente dizer que o contrário do riso não é o trágico, mas sim o sério. Como se nota, o riso ainda se vincula à inconseqüência e à irrelevância. Em geral, a “ideologia da seriedade” impõe uma postura negativa com relação ao cômico, atribuindo-lhe comportamento menos nobre ou menos erudito dentro dos padrões sociais. Ele estaria ligado aos loucos e às crianças. De acordo com essa idéia, o cômico deveria ser banido dos trabalhos científicos, pois seria frívolo, momentâneo, sendo em seguida esquecido. Talvez os participantes dessa corrente fossem os responsáveis pela criação do famoso ditado: “Muito riso, pouco siso”. Além disso, a comicidade seria incontrolável, uma vez que resvala em domínios polêmicos, zomba do divino e infringe tabus.

Já à seriedade se imputa um papel inverso, identificando-a com o saber e o bom-senso, digna do *status* de teoria científica e única capaz de assegurar o controle do saber.

Feita essa ressalva básica, é hora de apresentar autores que se preocuparam em buscar uma definição para o riso. É óbvio que existe um sem-número de estudos sobre o riso, todos com uma contribuição mensurável: a teoria do conflito, de Locke; a teoria da contradição, de Kant, a preeminência do sujeito, no cômico de Jean Paul, etc. Sem contar os estudos hodiernos que afloram dia a dia nas pesquisas acadêmicas. Mas as teorias sobre as quais se fará menção soem aparecer em quase todos os trabalhos relacionados ao riso.

O primeiro deles é Arthur Schopenhauer. Para ele, somente as pessoas sérias e prudentes sabem verdadeiramente rir. Em sua terminologia, *conceito* corresponde a pensamento, e *intuição*, à realidade. O riso seria o contraste entre o abstrato e o intuitivo. De acordo com sua teoria, a teoria da incongruência, o riso é fruto da percepção do desacordo entre o conceito e o objeto real que ele representa. O contraste é o estopim para a irrupção do riso.

Apenas o homem que tem consciência dessa harmonia entre pensamento e realidade será o portador do riso mais sincero, pois sua convicção, que acredita que as coisas são como ele tem pensado, sofrerá grande surpresa ao descobrir que estava enganado. O homem que

não leva nada a sério, ao contrário, não tem condições de revelar um riso autêntico, pois ri de tudo e, com frequência, sem nenhuma causa verdadeira.

A condição da seriedade para o despertar autêntico do riso lembra vagamente a teoria de Thomas Hobbes, contemporâneo de Descartes. Talvez influenciado pela tendência cartesiana, Hobbes (1966), após definir o riso como o signo de uma paixão — o orgulho ou a glória —, diz que o riso é a manifestação da superioridade do homem, imbuído da arrogância íntima de que “esse erro eu não cometo”:

A paixão do riso [...] não é outra coisa senão a honra súbita (*sudden glory*) suscitada por uma concepção súbita de alguma superioridade em nós, em comparação com a fraqueza dos outros, ou com uma fraqueza nossa anterior, porque os homens riem das tolices passadas deles mesmos quando elas lhes vêm subitamente à lembrança, e não trazem consigo alguma desonra presente.

Outro filósofo influenciado por teórico de seu tempo foi Henri Bergson, contemporâneo do sociólogo Durkheim, que o influi na dimensão social do comportamento humano. Enquanto Durkheim alertou sobre a divisão do trabalho, concluindo que ela ocasionaria o individualismo e a competição entre os indivíduos, Bergson (1983, p. 99-100) se eximiu da tarefa de corrigir a sociedade, entregando ao riso esse cargo. Dará ao riso uma função social, que corrige as infrações e revela os defeitos:

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade.

Para esse caráter punitivo do riso, há duas condições precípuas: insociabilidade e insensibilidade. O maior inimigo do riso é a emoção. Por isso, ainda que uma cena ou um motivo desperte piedade, é necessário, para que haja o riso, que se anestesie o coração para que a indiferença prevaleça sobre os sentimentos. Insensível, o homem poderá rir de qualquer desvio de norma, defeito ou vício, sejam eles graves ou leves. O que é insociável é passível de riso.

Com esse perfil corretivo, o riso é ambivalente; ao mesmo tempo conservador e subversivo. Conservador, quando defende a norma e a regra, ridicularizando tudo que contraria a visão de mundo do padrão vigente; progressista, no instante em que critica padrões ultrapassados, não condizentes com as necessidades do momento.

Ainda nos passos de Bergson, o riso recebe uma outra função: a de desnudamento. O filósofo alemão Joachim Ritter (1974) afirma que o sentido das coisas é exposto de forma



incompleta, ficando a outra metade excluída. Essa face escamoteada pela ordem e pelo sério, que dita o certo e o errado arbitrariamente, obriga outras possibilidades a viver sob a forma do oposto. O exemplo pode ser os costumes. Há diversas possibilidades de conduta dentro duma sociedade, mas somente algumas são aceitas. A função do riso é exatamente tornar visível esse mundo excluído e reconhecer outras realidades possíveis.

Nem mesmo a psicanálise deixou de tratar do assunto. Sigmund Freud enumerou defesas contra a dor: loucura, êxtase, embriaguez, meditação, etc. Mas constatou que o riso é a mais eficiente. Além do papel de salvaguarda contra as ansiedades e angústias, ele também estaria relacionado ao princípio do prazer. Não obstante os percalços da vida, o riso permite ao homem atingir uma sensação agradável. Chega-se a ela por meio da economia de um desgaste afetivo, que proporcionaria a satisfação. Ao contrário do homem triste, que se enfraquece por seus desgostos, o riso economiza a energia acumulada para encarar a dor.

Essas idéias apontadas por Freud coincidem com os estudos recentes que confirmam o papel eficaz do riso à saúde e ao rejuvenescimento. Inevitavelmente, o riso é o triunfo do eu, recrudescendo a invulnerabilidade, por conta do fortalecimento do homem contra as amarguras oriundas da realidade exterior.

Freud distingue três formas do risível: o chiste, o cômico e o humor.

Ele verificou que havia semelhança entre a linguagem dos sonhos e a dos chistes. Para analisar as piadas, valeu-se do processo denominado *redução do chiste*, que consiste basicamente em substituir o dito jocoso por um outro texto que o explica melhor, dissolvendo as técnicas utilizadas na construção chistosa:

Quando Costa e Silva era candidato à Presidência da República, um jornalista lhe perguntou:

- Se houver adversário, o senhor *disputa*<sup>29</sup>?
- Digo.

Na construção desta anedota, por exemplo, se se analisar somente a escrita não se notará nitidamente a ambigüidade. Mas, se pronunciada em determinada situação, com ênfase no vocábulo “disputa”, pode receber uma interpretação capciosa. Analisando-o com o apoio da transcrição fonológica, têm-se dois sentidos:

/ dis‘puta / = terceira pessoa do singular do verbo *disputar* : “o senhor disputa?”

/ ‘dis‘puta / = terceira pessoa do singular do verbo *dizer* + substantivo *puta* (interjeição): “o senhor diz puta!?”

---

<sup>29</sup> Grifo nosso

Portanto, a essência do chiste se faz através das palavras, “porque, como sabiamente Freud já assinalou, o chiste consiste fundamentalmente numa certa técnica, na forma, e não num conteúdo ou num sentido.”(POSSENTI, 1998, p. 17)

Freud ainda divide o chiste em inocente e tendencioso. Este é, na verdade, o chiste capaz de provocar um riso franco, pois permite a liberação de impulsos eróticos e agressivos. O prazer do chiste estaria vinculado à economia de inibição, coerção esta que demanda grande energia do aparelho psíquico, que é poupada no momento em que se extravasa, descarregando toda tensão no riso.

Numa outra modalidade classificada por Freud, o cômico, a economia de energia suscitadora do prazer seria a do pensamento. O cômico não implica o trabalho com as palavras. Ele é ocasionado pelos movimentos e pelas ações em geral, como o caráter e hábito das pessoas, enfim, parte da constatação dos contrastes. Nele não se despende raciocínio, apenas constatando o ridículo por meio da caricatura, da paródia, da imitação...

A terceira e última categoria estaria sob a forma do humor. Ele tem início quando emoções tentam suprimir o constrangimento, elevando-se sobre as dores e raivas. O humor faz do homem um forte, pois brinca com as desgraças. É manifestado não exclusivamente pelo riso; em geral, por um discreto sorriso. Também não seria exagero aproximar o humorista do melancólico ou do masoquista, em virtude da sua realização ou apreciação, que pode ser feita por uma só pessoa, na solidão de sua existência. Oscar Wilde, numa situação de extrema gravidade — na cadeia, algemado, sob forte chuva —, diz: “Se Sua Majestade trata assim os seus presos, não merece ter nenhum!”

A cada momento surge nova preocupação sobre o riso, devido a sua riqueza e extensão. Ele é simples e natural no homem, mas colocá-lo no papel não é uma tarefa fácil. Conforme adverte Alberti (1999, p. 169), “quando as obras tentam dar a teoria do risível, elas correm o risco de fazer rir por sua insipidez”.

### **3.3. O riso e suas expressões**

O riso pode ser suscitado por diversos recursos, entre os quais se destacam: comicidade, humorismo, ironia, caricatura, paródia e sátira.

Cômico é a simples constatação do contraste, sem reflexão; é exatamente uma advertência do contrário. Cumpre acrescentar também que “o riso não nasce apenas da

presença de defeitos, mas de sua *repentina e inesperada*<sup>30</sup> descoberta” (PROPP, 1992, p. 56). A partir do momento em que se analisa esse contraste, aprofundando-o com empatia, tem-se o humor. “Através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se” (PIRANDELLO, 1996, p. 156). O humor, portanto, nasce de uma reflexão, é o “sentimento do contrário”.

Um exemplo para esclarecer. É noite, com intensa tempestade; de repente, avista-se um homem de pijama correndo debaixo de chuva torrencial. Esta é uma situação, no mínimo, estranha. Está-se diante do contrário, pois, normalmente, ninguém sai às ruas de pijama, ainda mais sob forte chuva. À primeira vista, é uma situação cômica. Se se descobre, porém, que o misterioso homem saiu daquela maneira por causa do filho que passava mal em casa, estando desesperado à procura de ajuda, a situação se inverte. Refletindo sobre o fato, desperta-se a compaixão naquele que assiste ao fato. Doravante, a tolerância pelo diferente dilui o ataque e o espectador apóia a atitude do pai. Passa-se do escárnio à comiseração, entrando no humor.

O humor é profundo, reflexivo, mais complexo. É mistura do riso e da dor, do riso de rejeição e da acolhida. É o riso melancólico, e discreto, e complacente, o rir do outro e de si mesmo. Pode-se até dizer que, no campo do risível, o humor é o lado mais rico desse comportamento humano, uma vez que trabalha com a condição humana, uma reflexão que trata com amenidade os temas dolorosos e tristes. O humor deixa entrever, na relação com os outros, sua natureza benevolente e positiva, muito próxima ao riso bom.

Outro recurso para o riso é a ironia, muito utilizada para exprimir o contrário do que se pensa. Ela assenta num jogo dialético: afirma para negar e nega para afirmar. As palavras expressam o contrário da idéia que se pretende exprimir, mas se insere na mensagem um sinal que, de certa forma, previne o destinatário das intenções do enunciador, ficando subentendido que tal recurso foi usado propositadamente. Dessa forma, o ironista pode muito bem apresentar como valorosa uma realidade que ele trata de desvalorizar.

Conforme enuncia Alain Berrendonner (1982, p. 173), “a ironia distingue-se das outras formas de contradição pelo fato de ser uma contradição de valor argumentativo”. Por isso, além de estar classificada como figura de pensamento e de palavra, a ironia é vista como um importante recurso argumentativo, pois confere ao ironista, mediante a argumentação indireta, a possibilidade de lançar contra algum alvo suas críticas para porem a nu verdades que não são ditas abertamente. Envolve-se, nesse jogo, um trio actancial: o emissor (1) dirige

---

<sup>30</sup> Grifo do autor

o discurso irônico a um receptor (2), para atacar um terceiro (3), o alvo da ironia. O excerto citado abaixo se refere a uma reportagem<sup>31</sup> que cobriu o vestibular da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), observando que no dia em que se realizaram as provas, a igreja da instituição estava completamente vazia. Na fala do estudante, lança-se uma boa ironia: “No segundo dia de prova do vestibular da universidade, nenhum estudante foi ao local [a igreja] apelar para Deus na última hora. *‘Nessas horas é melhor invocar Albert Einstein’*”, brinca estudante Marcos Nogueira, 18 anos”.

Talvez uma das razões cruciais para o seu uso esteja na grande vantagem de se evitar a exposição direta aos ataques e às críticas, ou de outras intenções que se queira atingir. Mas essa mesma prerrogativa pode muito bem se transformar numa desvantagem. Isso ocorre quando ela é mal-interpretada ou quando o seu destinatário não se der conta do jogo irônico. Ela simplesmente não terá lugar, ficando como que ausente no discurso. Por isso, antes de mais nada, o primeiro efeito criado pela ironia será a identificação de sua presença.

Quanto à sátira, ela exige pleno conhecimento do satirista sobre o conteúdo que será alvo de seus ataques, e uma correspondência de quem os lê. A sátira explora mais a ideologia, a ética, figurando como uma arma crítica e agressiva, que está ligada à desmistificação dos costumes, da política e da ordem vigente. Longe da intenção de analisar uma poesia, esse poema se mostra como uma crítica dirigida ao homem capitalista, vaticinando a ele um destino lúgubre:

#### EPITÁFIO PARA UM BANQUEIRO

n e g ó c i o  
 e g o  
   ó c i o  
     0  
 (PAES, 1986, p. 90)

Muito próxima da sátira está a paródia, uma imitação burlesca que explora, sobretudo, a estética e a linguagem. É possível parodiar tudo: movimentos e ações de uma pessoa, a fala, os hábitos de uma profissão e tudo o que é criado pelo homem no campo do mundo material. Contrapondo o racionalismo à loucura, José Paulo Paes brinca com o princípio cartesiano “Cogito, ergo sum” (Penso, logo existo). Mediante um procedimento de análise fonológica — comutação de fonemas —, o poeta procede a um trocadilho com a última palavra ao substituir

<sup>31</sup> FARIA, Juliana de. PUC: vestibular, bolacha e Einstein. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. A4, 6 dez. 2004.

<sup>32</sup> Grifo nosso

a fricativa coronal-alveolar surda /s/ pela oclusiva bilabial surda /p/, introduzindo a interjeição com um vocábulo onomatopéico: pum!

O SUICIDA OU DESCARTES ÀS AVESSAS

cogito

ergo

pum!

(PAES, op. cit., p. 108)

A caricatura acentua, de forma ridícula e hiperbólica, os detalhes de uma pessoa ou fato, deformando-o. Além da não-verbal, típica de figuras e desenhos, há também a caricatura verbal:

Os companheiros de classe eram cerca de vinte; uma variedade de tipos que me divertia. O Gualtério, miúdo, redondo de costa, cabelos revoltos, motilidade brusca e caretas de símio — palhaço dos outros, como dizia o professor; o Nascimento, o bicanca, alongado por um modelo geral de pelicano, nariz esbelto, curvo e largo como uma foice;  
(POMPÉIA, 1976, p. 42)

E cada um dos recursos precitados do riso pode aparecer sob formas variadas: chiste, epigrama, sainete, crônica... Em cada uma, um estilo, um charme.

Figurando entre o chiste e o provérbio, o epigrama é uma espécie de poema conciso, de tom jocoso:

A filha do gramático ajuntou-se e teve uma criança  
Do gênero masculino, feminino e neutro<sup>33</sup>.  
(PALADAS, 1993, p. 57)

Sainete, uma breve e pitoresca peça dramática. No exemplo abaixo, o riso é despertado, além das circunstâncias, pela mistura de estilos arcaico, macarrônico e popular:

*Em casa do X, literato e jornalista — (Ele está sentado a escrever um artigo; Entra a senhora de mansinho).*

*A Senhora.* — Está aí o homem da venda. Podes dar-lhe algum dinheiro?

*X, largando a pena.* — Onde queres que o vá buscar?

*A S.* — Mas que lhe devo dizer?

*X.* — Não lhe digas nada; manda-o entrar; dar-lhe-ei uma desculpa. (*A senhora abre a porta que dá para o corredor, e fez entrar o homem da venda*) Meu caro sr. Ribeiro, ainda hoje não lhe posso pagar... O jornal ainda não me pagou o ordenado! Não tenho vintém em casa!

*O Homem da Venda.* — Nam vim pedir dinheiro a vosseoria; bem sei que vosseoria o não tem; vim dar-lhe um conselho! [...] Faça uma cunferência no tal Anstituto de Musica. [...] Só sei que é uma coisa que dá dinheiro a ganhar aos litratos.

*X.* — Ora adeus! Tem razão, Sr. Ribeiro! Vou fazer uma conferência! Mas qual há de ser o assunto?

<sup>33</sup> Em grego, existem três gêneros gramaticais.

*O H. da V.* — Os impostos, que são de levar couro e cabelo!  
*X.* — Isso não se presta a uma conferência literária! (*com uma idéia*). Ah! Já tenho um assunto: “Os credores”  
*O H. da V.* — Bravo! Só assim eu iria ao tal Anstituto!  
*X.* — Para me ouvir falar?  
*O H. da V.* — Nam senhor; para receber a conta.  
 (AZEVEDO, 1977, p. 108-109)

### 3.4. A crônica

Por ser a maneira pela qual os textos de Veríssimo são veiculados, esse gênero merece, entre as formas de expressão do riso, uma atenção especial.

Quando se fala deste formato de texto, a primeira noção que dele se tem é a sua relação com o jornalismo, tendo como eixo central entre eles a referência a um “fato”. Sem embargo do cotidiano ser o denominador comum que os aproxima, os objetivos de ambos são nitidamente acentuados. O jornalismo prima pela atenção depositada única e exclusivamente no fato, sendo, portanto, seu fim. À crônica, no entanto, o fato é um álibi, um pretexto, do qual o cronista tira proveito. Em termos gerais, ao jornal, o fato é um objeto terminal, ao passo que ao cronista, um objeto mediador, uma vez que a crônica dialoga primeiro com o leitor, depois com a notícia. Traçando, por assim dizer, um paralelo entre os dois modos de construção discursiva, pode-se apresentar a relação dicotômica entre textos descritivo e interpretativo.

O texto descritivo se constrói pela objetivização, recorrendo ao conhecimento do espaço exterior referencial. Com tal recurso, cria-se o efeito de sentido da existência de uma matéria-prima — acontecimento — anterior à feitura do discurso. É a relação entre realidade do mundo extratextual e a realidade do mundo intradiscursiva, marcada pelas categorias proeminentes da /anterioridade/ e /objetividade/. Na segunda tipologia, o interpretativo, o efeito que sobressai é o da subjetivização, com imbricação dos espaços interno (eu) e externo (ele). Agora, essa composição apresenta-se como uma reflexão sobre o saber já colocado pelo texto descritivo, que passa a ser um referente intratextual. Por retomar um texto previamente produzido, o sujeito cognitivo da interpretação é o enunciatário do texto descritivo. Nesse sentido, o fazer-interpretativo se configura pelas categorias da /posterioridade/ e da /subjetividade/. Sendo o texto descritivo o responsável pela introdução de um saber a ser retomado, e o interpretativo incumbido dessa reflexão, pode-se apontá-los, respectivamente,

como língua-objeto e metatexto. Em outras palavras, a descrição é o jornalismo, e a interpretação, a crônica.

Filha direta do jornal, seu maior prestígio é o vínculo com o dia-a-dia. Afinal, o cronista é um “prosador do cotidiano”. Dentro de uma prosa livre, com estilo descolado e longe dos grilhões da rigidez, a crônica pode tratar de qualquer assunto. E para acrescentar elegância a esse cotidiano, ela se vale da criatividade artística da literatura. Não no seu sentido próprio, com pompa, mas revestindo o texto de leveza e, quase sempre, do risível: “A busca do pitoresco permite ao cronista captar o lado engraçado das coisas” (SÁ, 1985, p. 23). Fruto da miscelânea entre jornalismo e literatura, é gênero híbrido: a objetividade do jornalismo com a subjetividade da criação literária, unindo código e mensagem.

Embora seja um “gênero menor” em comparação com outros formatos literários, como romance, drama ou poema, é o tipo de obra mais próximo do cidadão comum. O efeito da leitura da crônica é o de “proximidade”, que dá a percepção de algo já conhecido, trivial. Na mente do leitor, é esse o efeito que se cria, na medida em que esse receptor se sente um participante de um mero bate-papo. Essa aproximação com o que há de mais natural é expressa, entre as várias formas, pela apropriação de características da modalidade falada, ainda que o gênero pertença à modalidade escrita.

Por esta razão, imediatismo e gratuidade estão sempre nela presentes: “A crônica é então vista como comentário de acontecimentos diários, de assuntos marcantes, um assunto entre vários outros possíveis é eleito, ao acaso, pela vista ou mente do narrador”. (MARCHEZAN, 1989, p. 97)

Enquanto a notícia de jornal deve pautar-se pela importância e pelo interesse que o assunto pode trazer ao leitor, a crônica aborda qualquer assunto, importante ou não. A própria falta de motivação já é um pretexto para escrevê-la. O interesse que a crônica desperta não provém do que ela conta, mas como ela o faz. Certamente, esse é um de seus atributos: transformar o acontecimento insignificante em algo significativo, porquanto seu tratamento volta-se àquilo que passaria despercebido caso não fosse o olhar atento do cronista.

Contudo, por trás dessa aparente despreensão, está um profundo significado. Com um ar de despreocupada, subjazem contundentes críticas sociais e preciosidades para o leitor explorar. O riso da crônica não é uma escapatória, tampouco uma “polidez do desespero”. Antes de tudo, é uma forma de enfrentar a insipidez e as ameaças, expressando a indignação diante dos horrores e injustiças da vida cotidiana:

Caro Sr. Presidente da República Federativa do Brasil. Venho por meio desta comunicação manifestar meu total apoio ao seu esforço de modernização do nosso país. Como cidadão comum, não tenho muito mais a oferecer além do meu trabalho, mas já que o tema da moda é Reforma Tributária, percebi que posso definitivamente contribuir mais. Vou explicar: na atual legislação, pago na fonte 27,5% do meu salário. Como pode ver, sou um brasileiro afortunado. Sou obrigado a concordar que é pouco dinheiro para o governo fazer tudo aquilo que promete ao cidadão em tempo de campanha eleitoral. Mesmo juntando ao valor pago por dezenas de milhões de assalariados! Minha sugestão é invertermos os percentuais. A partir do próximo mês autorizo o Governo a ficar com 72,5% do meu salário.

Portanto, eu receberei mensalmente apenas 27,5% do resultado do meu trabalho mensal. Funcionará assim: fico com 27,5%. Limpinhos, sem qualquer ônus. O governo fica com 72,5% e leva as contas de: Escola, Convênio médico, Despesas com dentista, Remédios, Materiais escolares, Condomínio, Impostos municipais, estaduais e federais, Água, luz, telefone e energia, Supermercado, Gasolina, Vestuário, Lazer, Pedágios, Cultura, CPMF, IPVA, IPTU, ICMS, Taxa municipal do lixo, segurança, Previdência privada e qualquer taxa extra que porventura seja repentinamente criada por qualquer dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Um abraço Sr. Presidente e muito boa sorte, do fundo do meu coração!

Ass.: Um trabalhador que já não mais sabe o que fazer para conseguir sobreviver com dignidade.

(BRANDÃO, I. L. Uma proposta ao governo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. D14, 30 jul. 2004)

Com a aparência de texto descompromissado, a crônica capta o acontecimento sob a forma de reflexão, recheando-se com o artesanato da literatura e com a malandragem para transformar o fato real em versão recriada.

“Por se abrigar neste veículo transitório [o jornal], o seu intuito não é o dos escritores que pensam em ‘ficar’, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”. (CANDIDO, 1992, p. 14).

Essa é a idéia de efemeridade que se tem da crônica, porque foi feita originalmente para o jornal. Entretanto, quando ela passa para o livro, fica a sensação de que ela superou a transitoriedade para tornar-se eterna. A durabilidade da crônica, portanto, é muito maior do que se imagina.



## 4. Análise das crônicas

Nesta última seção, chega-se ao momento de examinar o *corpus*, partindo efetivamente para a verificação da construção e do funcionamento das estratégias do enunciador para desencadear o efeito do riso.

Como se explicitou no capítulo 2, no item 2.2, tomar todas crônicas que compõem o livro de Luís Fernando Veríssimo para análise seria redundante, já que alguns recursos e temáticas dos textos se repetem. Por esta razão, para se chegar ao *corpus* final foi necessário o uso de alguns critérios. O caminho usado para fazê-lo foi a divisão das crônicas em subtemas: engano, família, mentira, sexualidade e romance. Dessa forma, do número total de quarenta textos do livro, foram selecionadas 10 crônicas para compor o objeto de estudo.

A disposição, a seguir, das análises obedecerá à seguinte ordem: A mentira (Anexo 5); Infidelidade (Anexo 6); Lar desfeito (Anexo 7); Grande Edgar (Anexo 8); O Falcão (Anexo 9); Sebo (Anexo 10); Trapezista (Anexo 11); O Sítio do Ferreirinha (Anexo 12); O verdadeiro você (Anexo 13); Cultura (Anexo 14).

#### 4.1. A Mentira

Essa crônica tem como eixo central de oposição semântica a estrutura elementar “comodidade” *versus* “incômodo”, sendo o primeiro eufórico ou positivo e o último disfórico ou negativo. A quintessência do riso nesta intriga, caracterizada pelas confusões entre dois casais, está no exagero dos opostos: de um lado, João fazendo de tudo para afastar-se de uma perseguição; do outro, o casal Pedro e Luísa insistindo incansavelmente em preocupar-se com o suposto “doente”.

A narrativa inicia-se com o estado do sujeito “João” em disjunção com seu objeto-valor<sup>34</sup> “tranqüilidade” (S U O). A inviabilidade se dá por causa de um convite para jantar que o impede de descansar. Quem impôs a ordem (*dever-fazer*) foi sua mulher, Maria, que assume, nesse momento, a função actancial<sup>35</sup> de destinador-manipulador para convencê-lo (fazer persuasivo) a honrar o compromisso (... *o jantar estava marcado há uma semana e seria uma falta de consideração [...] deixar de ir*). O sujeito, do ponto de vista de sua competência modal, define-se como quem *deve, sabe, pode* mas *não-quer* ir ao jantar (*dever, saber, poder e não-querer-fazer*). Mas o ator João, com a dupla função actancial de sujeito e julgador da ordem imposta pela mulher, não aceita a manipulação. Em sua *performance* cognitiva do fazer-interpretativo<sup>36</sup>, julga como certamente falsa (*crer-não-ser e não-parecer*) a idéia de que seria um descaso não aceitar ao convite (*João reafirmou que não ia*). A não aceitação da manipulação ocorre porque João *quer, pode e sabe* como conseguir seu objetivo (*querer-ser, poder-ser e saber-ser*). Como expediente para tal finalidade, valer-se-á de um objeto-modal<sup>37</sup>: a mentira.

---

<sup>34</sup> A semiótica greimasiana consiste no percurso gerativo de sentido, que contém três níveis de leitura: fundamental, narrativo e discurso. O primeiro deles, o fundamental, baseia-se na projeção da categoria tímico-fórica /euforia/ e /disforia/. Nesta fase, os valores ainda são virtuais, não estando relacionados a um sujeito. Transferindo-se ao nível imediatamente superior — o percurso vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto —, a categoria tímico-fórica converte-se em categoria modal, modificando a relação do sujeito com seu objeto. Neste plano narrativo, os valores são atualizados e investidos no objeto, relacionando-se, por disjunção ou conjunção, com o sujeito. Daí, portanto, a denominação *objeto-valor* (Ov): é o ser querido, é aquilo que se busca e se quer alcançar ao final das transformações de estado de uma narrativa.

<sup>35</sup> Cada um dos níveis de leitura é composto de seus respectivos elementos: a) no fundamental, há termos-objetos, formando uma estrutura elementar; b) no narrativo, actantes (destinador-manipulador, sujeito, destinador-julgador, oponente, adjuvante e objeto); c) no discursivo: enunciador/enunciatório pertencentes à enunciação pressuposta e narrador/narratório pertencentes à enunciação enunciada ou ao enunciado propriamente dito. Os actantes são concretizados no texto pelo atores, que são as personagens.

<sup>36</sup> O destinador-julgador se vale de dois recursos: (i) modalidade veridictória, a relação entre *parecer* (plano da manifestação) e *ser* (plano da imanência): verdade (parece e é), mentira (parece e não é), falsidade (não parece e não é) e segredo (não parece e é); (ii) modalidade epistêmica, que incide sobre o *crer*.

<sup>37</sup> É um instrumento que permite chegar ao objeto-valor. É, pois, um meio.

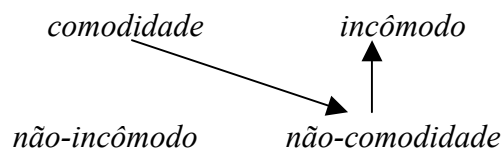
A partir de agora, as funções actanciais se invertem, como nas análises de conversação, na qual o *turno conversacional* caracteriza cada uma das intervenções feitas pelos interlocutores no início de uma nova fala. De sujeito e julgador, João passa a destinatador-manipulador de sua mulher, que, por sua vez, torna-se sujeito da manipulação (*Encarregou Maria de telefonar para Luísa e dar uma desculpa qualquer*). Ela aceita o contrato de mentir, recebendo do marido a tarefa delegada. Ela passa a ser, novamente, o destinatador, manipulando, desta vez, o sujeito “Luísa”, à qual é direcionada a mentira (*Maria telefonou para Luísa e disse que João chegara em casa muito abatido...*). No fazer-interpretativo de Luísa, o enunciado *João está doente* é julgado como certamente verdadeiro (*crer-ser e crer-parecer*).

Consumada a evasiva, o sujeito “João” está realizado, em conjunção ( $S \cap O$ ) com seu objeto-valor “comodidade”.

Quando se pensou que estava tudo resolvido, a surpresa: *Vocês estiveram aqui?*. O imprevisto despenca João de sua tranqüilidade. Era Luísa que batera à porta, querendo ver o “doente”. Toda a situação poderia ter sido resolvida no momento em que Luísa fora visitá-lo em sua casa. Se João os houvesse atendido ali, a mentira seria muito mais aceitável; afinal, até o momento, Maria dissera apenas que João estava com um pouco de febre. Esse descuido lhe causaria grandes transtornos.

O plano de João teve um resultado contrário ao que se esperava. Ao invés do sossego, o pretexto trouxe-lhe transtorno.

A ação “preocupar-se com a doença” fez com que o sujeito do fazer “Luísa” colocasse o sujeito de estado “João” em disjunção com seu objeto “comodidade”. Passa-se de um estado conjuntivo para um estado disjuntivo:



A causa principal do efeito de sentido do riso, na trama, são os exageros inventados. O primeiro deles: *João deu uma piorada. [...] Apareceram pintas vermelhas no rosto*. Quando Luísa interpreta a descrição do estado de João como grave, dispondo-se a ir visitá-lo, é o momento em que João volta a ficar em disjunção com seu objeto-valor.

Diante do aviso *Vamos já para aí*, inicia-se o jogo: João e Maria não podem revelar a verdade, e o casal “Luísa e Pedro” quer encontrá-los. Inicia-se o estado tensivo: quando mais

é intensificada a mentira, mais as situações se complicam. As cenas cômicas começam a desenvolver-se em virtude da necessidade de encobrir a mentira, pois caso fosse revelada, destruiria toda a amizade do casal (*Que mulherzinha! O que a gente faz para preservar uma amizade. E não passar por mentiroso*).

Com a insistência de Luísa, há mudança do objeto-valor da narrativa. O estado de tensão em que João se encontra advém não apenas da privação da tranquilidade; o sujeito deseja, igualmente, esconder-se para que a farsa não seja descoberta (*Como explicar a ausência das pintas vermelhas?*), utilizando-se do mesmo subterfúgio, a mentira (*parecer e não-ser*), de forma mais e mais exagerada.

Segundo exagero: *João piorou subitamente. Médico achou melhor interná-lo na sua clínica particular*. A tensão provocada pela corrida para fugir do casal Pedro e Luísa ocasiona cenas cômicas:

- a) o corre-corre para descer a escadaria;
- b) a impossibilidade de sair do edifício com o carro, tomando um táxi;
- c) a explicação ao porteiro do escritório pela chegada inesperada no meio da noite;
- d) o disfarce de Maria, passando-se como secretária do consultório médico.

Para tornar a situação ainda mais risível (*Que mulherzinha! [...] Ela quer falar comigo.*), a credulidade de Luísa intensifica-se na mesma proporção da mentira de Maria: *Está com pintas vermelhas por todo o corpo e as unhas estão ficando azuis*. À mentira corresponde o julgamento verdadeiramente exacerbado: *Não, Luísa, vocês não precisam vir para cá*. As mentiras obtêm tamanho êxito que acabam tornando-se “grandes verdades”: quanto mais se mente, mais se acredita na farsa.

E os exageros prosseguem: *É contagioso. [...] vão evacuar toda a clínica... Estão desconfiados que é um vírus africano que...*

A *performance* do sujeito “Maria”, determinada pelo marido e manipulador “João” (*dever-mentir*) não recebe sanções cognitiva (desmascarar a farsa) nem pragmática (punição dos mentirosos), apesar de insinuada (*Luísa nunca nos perdoará a Blanquette de Veau perdida*). E o leitor recebe a incumbência de imaginar o final da estória. Apenas fica pressuposto que o exagero da mentira, seguido da ingenuidade de Luísa, continuaria. Por isso, o enunciador deixa acintosamente o fim suspenso, encerrando a crônica num estado de tensão: o sujeito “João” em busca de seu objeto-valor “esconder-se da perseguição de Luísa”.

Percebe-se, pois, que não é a mentira que causa o efeito de sentido, mas as complicações que elas causam. Esse efeito advém do sufoco pela qual passam João e Maria para encobrirem suas invenções. Isso é uma prova de que o riso é uma sensação provocada no leitor. Em nenhum momento ele está inscrito no texto. O que está materializado são situações que descrevem a tensão sofrida por um sujeito. O riso provém, nesse caso, do efeito de superioridade presente no leitor. O destinatário zomba dos interlocutores instalados pelo narrador, porque se julga superior a eles, tendo consigo a certeza de que não cometeria as mesmas tolices.

Mas o enunciador não se vale desses quiproquós apenas para criar o efeito risível. A sensação do riso é apenas um meio para suavizar o seu fim, que a crítica à indisposição do homem em honrar a palavra. No texto em questão, as conseqüências de uma mentira foram um crescendo tensivo, num lídimo sufoco, de uma fuga. Mas uma farsa, ainda que ingênua, pode trazer resultados irreparáveis. Sendo assim, a comicidade, resultante de equívocos, transforma-se numa sátira contra a mentira. E como se vê, o enunciador extrai do cotidiano algum “desvio” para corrigi-lo, embora o faça de maneira aparentemente despretensiosa, pois a ridicularização se apresenta em primeiro plano. Essa será, como adiante as análises demonstrarão nas outras crônicas, um stratagema vincado do enunciador, porque a crônica, fazendo um corte da realidade, é antes um instrumento de denúncia, “é como uma bala. Doce, alegre, dissolvê-se rápido. Mas o açúcar vicia”.(CANDIDO *et al*, 1992, p. 142).

E a conclusão a que se chega, com essas colocações, é que Bergson foi um vaticinador. Já em 1899, quando do seu ensaio sobre o cômico, ele escreveu: “Exprime, pois, [a comicidade] uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção” (1983, p. 50).

## 4.2. *Infidelidade*

O primeiro fato a ser destacado é a ausência de narrador. O enunciador delega voz diretamente aos interlocutores (o diálogo entre um paciente e seu médico), com uma crônica construída puramente sobre o discurso direto (o “eu” do texto não deve ser confundido com o “eu” do enunciador). A debreagem actancial enunciativa é um recurso muito recorrente nestas crônicas, pois visa criar o efeito de sentido de verdade, formando na cabeça do leitor um simulacro de realidade, sem necessariamente ser real.

O interlocutor principal da narrativa, um sujeito que procura um médico por causa de um problema íntimo, inicia sua saga quando passa a recheiar seus pensamentos com outras mulheres. Eis o rol das beldades: Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Silvana Mangano, Brigitte Bardot, entre outras. Em cada período, uma nova mulher: *E tive minha fase nacionalista. Sônia Braga. Vera Fischer*. Esse fato, recorrer às mulheres famosas para “se inspirar”, torna-se risível na medida em que desnuda uma prática corrente entre os homens, ainda que alguns a neguem. Ao ler o texto, o leitor acaba se identificando com o próprio personagem da narrativa. É uma espécie de riso cúmplice.

Para ampliar ainda mais a graça, há algumas construções tipicamente irônicas: *Às vezes, para variar, pensava na Brigitte Bardot. Aos sábados, por exemplo*. É um registro revelador da malandragem masculina, considerando a troca de mulheres como algo banal, comparado a uma simples troca de roupas. *Mas para o dia-a-dia, ou noite-a-noite...* Esta última composição, formada por justaposição, não tem um uso consagrado. Em geral, usa-se a composição “dia-a-dia” como sinônimo de rotina. Mas a fim de construir a graça, o enunciador faz uso do trocadilho para robustecer ao pé da letra as “aventuras noturnas”. Em outra passagem, mais adiante, há o emprego de uma construção lingüística muito curiosa, mediante a criação de uma sigla baseada numa expressão popular, bem típica da fala coloquial: **Uma Por Semana E Olhe Lá** (*Upseola*).

No primeiro drama vivido pelo marido, por ocasião do início de seu relacionamento amoroso, há um sujeito em busca de seu objeto-valor “excitação”. Ele *quer* (é sua vontade), *deve* (precisa mostrar sua virilidade), *sabe* (instinto sexual é inato ao ser humano) e *não-pode* se excitar (impotência). Seu estado modal é caracterizado como um sujeito que *quer-ser* (desejável) viril. Portanto, neste estágio inicial, há um sujeito em disjunção com seu objeto-valor (S U O<sub>v</sub>).

Para se desvencilhar desse estado disjuntivo, numa modalidade endotáxica ou intrínseca<sup>38</sup>, o sujeito modalizador dará competência ao sujeito modalizado, qualificando-o para um *saber-ficar* excitado, proporcionado por um objeto-modal: pensar em outra mulher. Manipulando a si próprio, mediante uma aquisição por apropriação da imagem de beldades, sua existência modal, em relação ao objeto pretendido, passa de desejável (*querer*) a possível (*pode-ficar* excitado).

Essa foi a solução encontrada para seu “funcionamento” sexual. É preciso frisar a gradação de sentido que a partícula “funcionar” comporta. Numa leitura extradiscursiva, ela é polissêmica, contendo, como acepções, trabalhar, realizar movimentos, ter êxito, etc. Pelo processo da interpretação, todavia, a plurissignificação conotada dá espaço a um significado denotado. Ou seja, pelo interpretante intradiscursivo, levando em conta o sentido construído pelo contexto discursivo, “funcionar” passa a denominar o coito. Nesse nível de leitura, está-se diante da comicidade. É um sujeito de candeia às avessas com seu próprio desejo. Mas a essa definição ainda não caberia a denominação “drama”. Por que, então, assim se o fez anteriormente? Para compreender essa incógnita, faz-se necessário recorrer a uma leitura heterodiscursiva ou ideológica do lexema “funcionar”.

O sujeito, em verdade, não busca tão-somente a satisfação pessoal quando se vale de expedientes para alcançar a excitação. Ele está pressionado não apenas pelo instinto, mas pela reputação de sua virilidade perante o social. Sua ineficiência, numa visão machista, não é vista como um problema, mas sim como um fracasso imperdoável. Esse sujeito, portanto, está numa situação abismal. Com essa contextualização, o humor substitui-se ao cômico, uma vez que este somente rirá, preocupando-se com o simples contraste daquilo que observa, ao contrário daquele, que “através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se” (PIRANDELLO, 1996, p. 156). Por trás dessa recorrência cômica a imagens de outras mulheres, há um homem desesperado e pressionado por uma sociedade desleal, que julga injustamente os desvios da normalidade. Com isso, é fácil entender o objeto-valor almejado pelo o sujeito. O objeto, de per si, é apenas um álibi. O que o sujeito busca, deveras, é o valor investido no objeto, ou seja, a valorização de seu brio.

O drama do sujeito se evidencia ainda mais num segundo momento, em que sua excitação deixa de responder aos estímulos “normais”, isto é, a imagem das mulheres. A partir

---

<sup>38</sup> Quando os papéis actanciais “destinador-manipulador” e “destinador-manipulado” estão sincretizados num mesmo ator (entidade figurativa pertencente ao nível discursivo). O contrário se dá na *modalidade exotáxica* ou *extrínseca*, quando ambos os papéis actanciais estão representados por atores diferentes.

do momento em que o recurso do qual se apoderara anteriormente não mais lhe proporciona a possibilidade de um estado positivo, ou seja, a excitação, seus expedientes para manter sua existência modal se alteram. Após belas mulheres, surgem novos estimuladores: objetos exóticos.

Com base na semântica discursiva<sup>39</sup>, é importante verificar a leitura isotópica desta crônica:

*Infiel*  
*Outra mulher*  
*Virgem*  
*Pensava em outra*  
*Fazer amor*  
*Sexo*  
*Seios*  
*Coxas*  
*Playboy*  
*Excitado*  
*Cama*  
*Tentador*  
*Quente*

Sobre esse revestimento figurativo<sup>40</sup> é perpassada a isotopia<sup>41</sup> da sexualidade, um dos temas preferidos de Veríssimo. Aliás, a sistematização dos chistes feita por Freud já destacava a temática do sexo como grande força para provocar o riso. Na distinção dicotômica entre chistes inocente e tendencioso, Freud (1996) atribui destaque especial ao tendencioso. Enquanto o inocente é capaz apenas de provocar um riso discreto e simples, beirando o sorriso, a pilhéria tendenciosa, subdividida ainda em hostil e obscena, carreando esta última conteúdos eróticos, verdadeiramente proporciona a gargalhada e o riso autêntico.

Por ora, “quase” tudo normal. “Até que um dia pensei num aspirador de pó”. Este é um outro recurso do enunciador para criar o efeito risível, introduzindo algo um tanto incongruente. Como alguém pode se excitar com um aspirador de pó? A introdução destas “coisas mais estranhas (*ovos de madeira, pincel atômico roxo, estátua da Liberdade, ponte Rio-Niterói, capacete do Kaiser, Singer semi-automática, acordeom*) quebra a isotopia figurativa do texto. Como se viu anteriormente, a crônica é formulada com base no percurso figurativo da sexualidade. Como essas “coisas estranhas” não se enquadram nesse percurso, desencadeiam-se outros campos semânticos. Elas são, portanto, *desencadeadores de*

---

<sup>39</sup> Cada um dos três níveis de leitura do percurso gerativo do sentido é subdividido em *sintaxe* e *semântica*: sintaxe e semântica fundamental; sintaxe e semântica narrativa; sintaxe e semântica discursiva.

<sup>40</sup> Figuras são elementos que remetem ao mundo natural ou ao mundo criado (verossímil).

<sup>41</sup> É a recorrência do mesmo traço semântico, fazendo com que esta redundância assegure a coerência do texto. Para sua determinação, são necessárias ao menos duas unidades numa linha sintagmática.



*isotopia*<sup>42</sup>. Mas foram propositalmente instaladas para causar estranhamento, afinal, o riso advém, dentre os vários recursos, da falta de correspondência que revela algum desvio. É no mínimo estranho ler *um acordeom! Mnn, sim, um acordeom, um tentador acordeom, quente, resfolegante* sendo comparado a uma mulher. É essa capacidade de um objeto, simples objeto, estimular a libido que ecoa como ridícula e, conseqüentemente, risível.

O mesmo paralelo traçado acima entre cômico *versus* humor se repete nessa nova configuração. Ao tomar os objetos como recursos, é uma cena, de saída, destoante e cômica. Mas a necessidade de sucumbir a esse expediente é dramática. Mas esses recursos exóticos não permanecem por muito tempo. E mais uma vez o sujeito recai num estado negativo, em disjunção com a excitação.

Pode dizer-se que duas são as contradições que perpassam a narrativa, provocando estranhamento e, por conseguinte, o riso<sup>43</sup>. A primeira foi vista como a incoerência de uma excitação ser instigada por “coisas estranhas”. O segundo contra-senso é o motivo pelo qual o paciente procura o médico: desespero por ter a mulher na imaginação.

Nessa última fase reside a contradição maior, o ápice da narrativa. Antecede-o um suspense irônico, descrevendo traços não muito excitantes: *...surgiu uma figura na minha imaginação. Uma mulher madura. O cabelo começando a ficar grisalho.* Culminando com outra ironia, o exagero reforça o suspense: *Era eu pensar nessa mulher e me excitava. ...até as segundas-feiras, doutor!*

Vê-se um sujeito que *quer-ficar* excitado quando está com sua mulher. Porém *não-quer* pensar nela para sair do seu estado de impotência: *É ela. [...] A minha própria mulher. Me ajude, doutor!*

O enunciador inverte, pois, a normalidade para criar o riso. O ideal seria exatamente que o homem se excitasse com sua própria mulher. Mas, para o paciente que foi à procura do médico, este é o seu mal.

A ironia, nesse caso, serve para enfatizar a distância entre o ideal e o real. No imaginário<sup>44</sup> social, há uma imagem de mulher, construída sobretudo pela publicidade, envolvida por um enlevo, cujo desígnio é estatuir um padrão de beleza ideal. Do outro lado, enclausurada na sacrossanta intimidade do lar comum, está a mulher real, com todas as

<sup>42</sup> Elementos que propõem um novo plano isotópico, uma vez que não podem ser integrados a uma leitura já reconhecida.

<sup>43</sup> É bom frisar que nem todo estranhamento causa o riso. Um bom exemplo disso são os *fait-divers* da mídia, que, contrariamente ao efeito risível, desperta estardlecimento.

<sup>44</sup> Segundo Nascimento (2004, p. 192), *Imaginário* é o conjunto de linguagens de uma determinada cultura, sendo, portanto, da ordem do coletivo. Contém três semas nucleares: pluralidade, representação e coletividade. *Imaginação*, no entanto, é a representação de imagens na ordem do individual; seus semas nucleares são: singularidade, representação e individualidade.

particularidades nem sempre enquadradas no paradigma da sociedade. Portanto, da ironia se faz uma sátira à desvalorização da mulher “de carne e osso”, desmistificando a aura da “mulher forjada“ pela mídia.

### 4.3. *Lar desfeito*

A crônica inverte a ordem natural da maioria das narrativas, embora não haja convenção na ordem da narrativa. Nela, o estado inicial é a felicidade de um casal, e o estado final, o desentendimento. Quando a ordem seria o contrário, ou seja, de um estado de contenda para um final feliz.

No princípio, há um casal em conjunção com a felicidade: *José e Maria estavam casados há 20 anos e eram muito felizes um com o outro*. Os filhos ficavam inquietos com essa harmonia: eles *não-queriam* ter pais felizes. A filha: *O sonho de Vera era ter um problema em casa...*; o filho do meio: *Nunca brigaram?*; o filho menor: *Briga. Briga. Briga*.

A crônica se fundamenta numa inversão de valores morais. Os filhos do casal, em contato com a experiência familiar dos seus colegas, que viviam às voltas com o desentendimento dos pais, estranhavam a harmonia entre o pai e a mãe. Manipulados pelos colegas, os três filhos são modalizados por um *querer* ver as brigas dos pais. Do ponto de vista da competência modal, eles *queriam, podiam e sabiam* como criar intriga entre o casal.

O casal, diante da inquietação dos filhos, finge aceitar a manipulação das crianças e decide simular a contenta. No plano da aparência, seria um casal como os outros, ou seja, vivendo às turras; mas, na essência, manteriam uma relação excêntrica: em paz.

Numa leitura extratextual, valendo do interpretante do código, a briga conjugal tem um valor negativo. No contexto intradiscursivo, as concepções se alteram. Venancinho, o filho menor, define “paz” como *coisa mais chata*. E denomina a algazarra dos pais do amigo como *bacana*. Já os pais designam como “trauma” a relação pacífica. E concluem definindo as brigas como “convenções sociais”. No âmbito intradiscursivo, aquilo que era negativo — o desentendimento — torna-se positivo. E para ratificar a normalidade dessa briga conjugal, o narrador enfatiza os amigos dos três filhos do casal. Todos os coleguinhas da escola, sem exceção, conviviam com a separação dos pais. A introdução da situação com a qual viviam as outras famílias servem para mostrar o estado de normalidade de que o divórcio goza.

Tomando, agora, o interpretante ideológico, a memória discursiva, para compreender a configuração discursiva dessa crônica, percebe-se uma tendência na contemporaneidade da curta permanência dos casamentos. Se até há pouco tempo era comum a comemoração das bodas de ouro, nos novos matrimônios esse tipo de festividade tornar-se-á uma raridade. Vários são os fatores que incute a brevidade dos relacionamentos: independência da mulher, dificuldades financeiras, etc.

Essa realidade, numa leitura heterodiscursiva, revela como sendo um absurdo a valorização que a narrativa confere à desarmonia do casal. Deveria ser o contrário. Esse contraste revela a oposição entre duas vozes: de um lado, o narrador, fazendo apologia das brigas; de outro, o enunciador, que, exacerbando as intrigas, revela o absurdo delas. No final no texto, um dos interlocutores, no uso da expressão *...estaremos livres das convenções sociais. Não precisaremos mais manter as aparências*, revela a avaliação do enunciador, uma instância do nível da enunciação, oposta à voz do narrador, pertencente ao nível do enunciado. Esse jogo entre as duas vozes cria a ironia, o mecanismo de afirmar para negar. Isso põe a nu que, na voz do narrador, as palavras usadas na materialidade do texto querem dizer o contrário do que dizem. Na instância do enunciado, o narrador onisciente sanciona o desentendimento positivamente; na enunciação, porém, o enunciador constrói uma crítica à desarmonia. O “eu” da enunciação revela um *éthos* conservador, valendo-se da ridicularização para “punir” os desvios de um comportamento politicamente incorreto. Pode-se dizer, com isso, que a ironia é um alibi ou um recurso para fazer da narrativa uma sátira.

Portanto, o efeito de sentido do riso surge como fruto da incoerência de ser concebido no texto a harmonia como algo desestabilizador, ao passo que a briga recebe um julgamento positivo, sendo subsumida como emocionante e normal.

#### 4.4. Grande Edgar

A crônica baseia-se numa situação cotidiana do encontro de dois supostos amigos. Supostos porque a amizade entre eles parece constituir um engano. Enquanto um insiste em chamar seu interlocutor por um nome que não lhe é verdadeiro, este passa pelo constrangimento de mentir, simulando a amizade, para não decepcionar o estranho.

O enunciador delega voz ao narrador-onisciente, que, por seu turno, introduz os interlocutores para construir um simulacro de um diálogo. Este apenas descreve a situação para representá-la figurativamente, criando o efeito de sentido de realidade, ao passo que ao narrador compete o papel de explicar e interpretar as ações dos interlocutores. Aliás, na primeira frase do texto, o narrador já interpela o narratário, despertando nele a cumplicidade de um fato. Estimando que todos já tenham passado por um constrangimento parecido, o enunciador busca numa ocasião do dia-a-dia a identificação de seu enunciatário, ou seja, ele parte do pressuposto de que seu leitor implícito irá se identificar com a situação descrita.

O enunciado que desencadeia toda seqüência narrativa é uma simples pergunta: *Não está se lembrando de mim?* O próprio narrador se encarrega de enumerar três opções à resposta. E cada uma delas, seguindo a ordem em que aparece no texto, constrói-se num crescendo, da sinceridade (quando a resposta à pergunta é um “não” curto, grosso e sincero) à mentira (responde com uma resposta positiva).

A primeira, contendo simplesmente uma negativa, por meio do advérbio de negação “não”, parte de uma verdade. No plano da manifestação, aquele que efetua a pergunta “parece” um estranho. E, no plano da imanência, ele o “é”. Efetuando uma leitura extratextual dessa primeira resposta, mantém-se ainda no campo da compreensão. A decodificação da pergunta *Não está se lembrando de mim?* (recordar, trazer à memória) torna totalmente compreensível e racional a resposta “não”: o interlocutor não aciona em sua memória nenhuma imagem correspondente àquele que lhe dirige a palavra. A resposta é uma verdade, pois, decodificando estritamente a pergunta, a pergunta não constitui nenhum constrangimento ao interlocutor.

Nessas possibilidades de respostas, seguindo uma seqüência gradativa, sobrevém uma resposta intermediária: a dissimulação. Para buscar a razão pela qual o interlocutor se utiliza dessa solércia, é necessário partir da simples compreensão para a interpretação, procedendo a uma leitura intradiscursiva. No uso do interpretante do código, a resposta “não”, como se viu anteriormente, responde a uma simples decodificação. Aprofundando a leitura, no nível do

interpretante do contexto, a resposta obedece à contextualização. As possibilidades de respostas (*Não me diga. Você é o... o...; Desculpe, deve ser a velhice, mas...*) demonstram que não se pode mais empregar uma palavra direta, pois se trata de um encontro de duas pessoas que possivelmente podem ser amigas. É preciso cautela, pois a probabilidade de ambos se conhecerem não é remota.

Por fim, nessa tríade de opções, chega-se a terceira possibilidade, que, aliás, o narrador elege arbitrariamente como a escolhida. O entendimento da enunciação enunciada *Claro que estou me lembrando de você!* demanda um nível de leitura aprofundado. Não mais o contexto restrito, ou seja, o eixo sintagmático, atende à expectativa. Nessa etapa, recorre-se ao interpretante ideológico, numa leitura heterodiscursiva, tomando por base os textos que compõem a amplitude espaço-temporal englobante. Somente essa interpretação elucida a razão pela qual o narrador emprega uma solécia que abrirá uma tensividade percebida já na segunda resposta.

Em toda sociedade desenvolvida, seus integrantes devem agir sempre com delicadeza e cortesia. Por isso, seria uma grosseria responder negativamente a uma interpelação. Claro que houve exagero na resposta do interlocutor ao afirmar seguramente suas lembranças, mas ela se justifica caso se compare com as relações interpessoais dentro de uma comunidade.

Ao considerar que seu interpelador “parece” mas na verdade “não é” seu amigo, ele abre espaço para um estado de tensão que será o mantenedor e provocador do riso no texto. Isso porque, em toda a materialidade textual, não há a presença do riso, embora a crônica seja classificada como humorística. Na verdade, o riso é um efeito de sentido criado pela construção discursiva, sendo ele acionado pelo leitor. O que há no texto são elementos risíveis. Nessa crônica, uma das principais causas desse efeito de sentido é a agonia do suposto Edgar, passando por embaraços advindos de sua cortesia.

O enunciador constrói, nesse texto, uma sátira clara contra a falta de sinceridade na relação interpessoal: *O menos racional e recomendável. O que leva à tragédia e à ruína.* Aqui se vê uma crítica forte dirigida aos que têm medo de tomar uma decisão às voltas com uma situação de risco. O percurso figurativo que tematiza a mentira da amizade, muito mais que isso, insinua o tema da covardia do homem de posicionar-se diante das adversidades. Em cada uma das passagens, ao intensificar a tensão pela qual passa Edgar para acobertar suas mentiras, tornando-as risíveis, o enunciador quer mostrar, por meio do absurdo das ações, o absurdo ainda maior do fingimento. Ele julga ser esse o comportamento usual de todos: *E o que, naturalmente, você escolhe.* Ao utilizar o pronome de tratamento “você”, o narrador interpela seu narratário, que, por seu turno, corresponde ao enunciatário do texto. Esse

pronome representa a imagem dos possíveis leitores que porventura lerão o texto. É um sujeito que procura ser educado, passa pelo constrangimento da mentira para não magoar seu interlocutor, mas demonstra muita insegurança ao ter dúvida se revelaria ou não sua verdadeira situação.

São justamente as conseqüências dessa mentira que provocarão o efeito de sentido do riso. E para alcançar a eficiência de seu discurso, ou seja, torná-lo risível, o enunciador busca a cumplicidade de seu destinatário: primeiro, interpelando-o diretamente mediante o pronome “você”, depois por se tratar de uma narrativa que retrata uma circunstância do dia-a-dia. Mas muitas são as passagens louváveis de nota.

A causa dada pelo narrador ao enunciado do interlocutor (*Claro que estou me lembrando de você!*) está baseada numa ironia. A mentira foi usada por um motivo nobre, afinal, como diz o próprio narrador, o interlocutor não quer magoar seu interpelador. Até parece que mentira e fingimento também não magoam as pessoas. Toda vez que o suposto Edgar se dirige ao seu suposto “amigo”, ele se vale de muita ironia, chegando, às vezes, a intensificá-la: *O que é isso?! (...) E eu ia esquecer você? Logo você?* O interlocutor se expressa com firmeza, afirmando de forma incontestável a amizade com o amigo.

E toda as conseqüências da mentira serão representativas da comicidade. Várias são as passagens cômicas:

1) o narrador apresenta como solução para a mentira uma outra encenação: *...simular um ataque cardíaco e esperar, falsamente desacordado...*

2) Como teste para a identificação de um antigo amigo, o Rezende, chutar as pernas para verificar qual seria a mecânica: *Que bom encontrar você! E paf, chuta uma perna. Que saudade! E paf, chuta a outra.*

3) O trocadilho da palavra Bituca (hipocorístico) por Mutuca (nome dado a um inseto);

4) *...não dirá nem não. Sairá correndo.* O constrangimento causado pela mentira provocou um trauma. É a recusa de aproximar-se de um novo “chato”.

Por tudo isso, comprova-se o caráter dialético do riso. Ele inclui em sua constituição a tristeza, que é representada, neste caso, pelo constrangimento do interlocutor da narrativa ao mentir o reconhecimento de uma amizade inexistente.

#### 4.5. O Falcão

A crônica marca o percurso figurativo de duas pessoas totalmente diferentes. De um lado, Antônio, assalariado, pai de família; de outro, Falcão, magnata, possivelmente um mafioso. A intriga vai se estabelecer no mal-entendido, no momento em que ambos são confundidos.

No início da narrativa, o narrador descreve Antônio ironicamente por uma expressão de baixo-calão: *Que merda!* E rebaixa ainda mais seu estado: *...mal empregado, mal casado, mal tudo*. Do ponto de vista da existência modal, em relação ao seu objeto-valor “felicidade”, há um sujeito que *quer*, mas não *pode*, nem *sabe* estar bem. Esta situação desconfortante e cômica caracteriza o enunciatário. Conforme dizia Thomas Hobbes, o riso é a manifestação da superioridade do homem. De acordo com essa idéia, a crônica institui a imagem de um leitor implícito que se julga superior, rindo do estado azarado do sujeito Antônio. É o riso de escárnio, porque julga o sujeito como um tolo.

A partir da leitura extratextual, o percurso figurativo de Antônio representa o assalariado típico, numa isotopia do trabalhador comum:

*Fila do ônibus  
Mal empregado  
Mal casado  
Cota de vendas para o mês  
Prestação da geladeira  
Dinheiro para o ônibus  
Bilhete da loteria*

Empregando o interpretante ideológico, numa leitura intertextual, a prática social revela que tal perfil, emblemático na maioria da população, significa um futuro não muito promissor. Mas se essa caracterização é típica do brasileiro, incluindo os destinatários do texto, como ele poderia provocar o riso e não o choro? Para se compreender essa superioridade do enunciatário pressuposta no texto, é preciso recorrer à psicanálise. Conforme Freud afirmou, o riso é uma defesa contra a dor. Ele se prestaria a economizar desgaste afetivo, proporcionando ao homem a sensação de satisfação, um princípio de prazer. Rindo do outro, o enunciatário se utiliza de um instrumento para aliviar suas próprias amarguras.

Mas a desgraça do sujeito aumenta ainda mais quando ele é confundido com outra pessoa. Entra em cena uma isotopia totalmente oposta a anterior:



*Aeroporto em Genebra  
 Você levou pro quarto  
 Encontro com o Frankel  
 Noite mais cara  
 Vinho no jantar  
 Truta  
 Mil identidades  
 Falcão é uma águia  
 Se você não fosse tão bom  
 Recado para a condessa  
 Um cigarro*

Tais figuras demonstram um homem bem-sucedido, mas não muito decoroso. Uma espécie de homem da máfia. O sujeito insiste em provar sua verdadeira identidade. Para seu interlocutário, ele não passa de um mafioso. Entretanto, ao enunciatário que detém a visão geral da narrativa, o sujeito se transforma num conector de isotopia, uma vez que permite a passagem de uma isotopia à outra. É justamente essa cosmovisão que facultará a mudança na intensidade do riso. Do momento em que o sujeito e seus seqüestradores se encontram até o final da narrativa, o riso escarnecedor da comicidade é substituído pelo sorriso do humor.

Num instante inicial, o rapto ainda era cômico. O narrador inclui até mesmo a ironia para questionar a apreensão: *Não podia ser seqüestro. (...) Não tinha nada. Iam querer sua geladeira nova? (...) Assalto também não era. Não pareciam interessados... pastilhas para azia.* Do escárnio inicial, a confusão dá espaço à curiosidade. O que vai acontecer com o sujeito?

Mas as alterações começam pelos seqüestradores. Nos primeiros diálogos, o texto inscreve o sorriso deles, que falam num tom irônico: *A truta estava boa, Falcão? E a Margaret, que tal?* Mas a insistência de Antônio em provar sua verdadeira identidade, juntamente com a reação do sujeito ao saber de seu nefasto destino, implicam a mudança na atitude dos quatro homens:

*Não nos menospreze assim  
 O da frente olhou e sorriu, desta vez sem desdém  
 O senhor quer alguma coisa  
 Não nos leve a mal*

O comportamento de cada um deles era de compaixão. Somada a isso, há uma passagem axiomática de humor. Ela ocorre quando Antônio descobre que será morto: *Antônio deu uma risada.* Como se sabe, o humor é uma forma de escamotear a dor, uma brincadeira contra a dor. Essas passagens, escritas numa escalada progressiva rumo ao desfecho trágico, têm o papel de tocar o destinatário. O enunciatário se vê influenciado pelo andamento da narrativa, renunciando ao distanciamento e à superioridade em relação ao sujeito. O humor,

nesse caso, não é somente um efeito de sentido provocado pelo texto, mas também uma manifestação inscrita nele. Como seu método é brincar com o sério, o humor tem uma função desmistificadora, pois, através dele, percebe-se o caráter ilusório de toda a realidade.

Restringindo-se a uma leitura extradiscursiva, esse caráter ilusório não fica muito claro. Novamente é necessário recorrer ao imaginário cultural, à episteme, para elucidá-lo. Quando se traçou um perfil da imagem do assalariado, anteriormente, constatou-se que se costuma fazer um vaticínio desanimador do pobre trabalhador. Em contrapartida, ao homem de um poder constituído, ou então privilegiado economicamente, é dado um valor diferenciado, ou seja, é normal atribuir a eles uma certa tranquilidade, considerando-os como pessoas felizes. Mas o enunciador toma como alvo das perseguições justamente uma pessoa abastada, conforme denota seu percurso figurativo: *Aeroporto em Genebra; Noite mais cara; Vinho no jantar; Truta*. Apesar de o inocente trabalhador ser tomado como preza, na verdade o alvo era um grande magnata. Ou seja, o humor serviu para mostrar que não são somente os menos privilegiados financeiramente que sofrem com a vida. Aqueles que aparentemente são felizes também vivem num mundo de angústias e perseguições. Às vezes, suas preocupações são muito maiores que a impossibilidade de pagar uma prestação da geladeira nova.

No geral, a crônica constrói a imagem de um enunciador irônico. Ele brinca com um sujeito que só foi ter algum valor e ser respeitado (*Tinham passado a tratá-lo de 'senhor'*) quando foi confundido com outra pessoa. Mas por seu azar, seu "sósia" não era lá essas coisas, permanecendo sua envergadura por pouco tempo. Se a moral da história fosse necessária, nada melhor dizer que o azarado, mesmo no engano, não deixa de ser azarado.

#### 4.6. Sebo

A principal construção suscitadora do efeito de sentido do riso nessa crônica está no cerne na narrativa, na busca do objeto-valor pelo sujeito. O sujeito escritor vive um drama: precisa encontrar o último exemplar de seu livro e eliminar o leitor que se apoderara de sua obra. Portanto, é um sujeito que está num estado disjuntivo, mas tendo, porém, a competência modal para alterar seu estado, já que conta com um *querer, dever, poder e saber* possuir seu objeto-valor. Aliás, é um sujeito que se encontra à cata de um duplo objeto-valor: o livro e seu possuidor. Com relação ao livro, a posse dele lhe garantirá o alívio de tirar do acesso do público a possibilidade de alguém descobrir um erro em seu texto. Quanto ao proprietário desse último exemplar, afinal, ele o havia adquirido para si, testemunha presumida do lapso na escrita, sua existência o incomodaria. A causa principal para suscitar o riso nessa intriga está no exagero que leva o escritor a perpetrar a espoliação: um cacófato. Em verdade, seu objetivo não era o livro em si, mas a má reputação que um erro contido no impresso poderia lhe causar.

Não há dúvidas de que frases como “o *boom* da...”, “acerca dela...” e “ela tinha...” causam asco aos tímpanos mais atentos, desobstruídos e desencerados de um mortal letrado, erros aos quais, aliás, nem mesmo o presente texto metalingüístico escapa. Quem garante que, em um livro, não possam existir incorreções, ainda que mínimas, como um som desagradável ou um descuido gráfico.

Mas o absurdo do trauma do cacófato não está na leitura extratextual. Ele se justifica numa ordem heterodiscursiva. Subentende-se, numa ideologia social, que aquele que comete um erro crasso de português não fora um aluno assíduo às aulas, ou que, no dia em que fora explicado o tópico em questão, viajou num profundo sono refestelado numa carteira escolar. Trocando em miúdos, quem comete um erro dessa natureza vê sua intelectualidade abalada, imortaliza-se na berlinda ou sucumbe ao epíteto de “sumo sacerdote da disgrafia”. Metalingüística e profissionalmente falando, a cacofonia denigre a carreira do postulante a escritor.

Confronta-se, diante da atitude obsessiva por um erro “insignificante” (as aspas se justificam para proteger a construção sintagmática de qualquer crítica acerba dos gramáticos que eventualmente considerem o adjetivo uma injúria), com dois recursos risíveis: comicidade e humor. A observância, num átimo, do comportamento do sujeito, investindo num árduo trabalho de investigação tão-somente para recuperar os livros que continham um simples

cacófato é um tanto incoerente, ou seja, um contra-senso em toda a extensão da palavra. É assim que se caracteriza o cômico, o ridículo inofensivo: o “escorregão na banana”, um contraste que desencadeia o riso.

Mas, refletindo sobre suas causas e conseqüências, como a inocência do ideal utópico de *deixar o mundo tão inédito quanto nascera*, ou o arrependimento angustiante, quando *o remorso envenenaria suas noites*, a narrativa introduz elementos que coíbem o riso, o que tipificaria o humor; isto é, o enunciatário renuncia ao distanciamento e se aproxima da realidade do narrador.

Mencionando o termo “ideal utópico”, não há como se olvidar de, ao menos, dois exemplos clássicos de humor, pertencentes a duas figuras das literaturas brasileira e espanhola: Policarpo Quaresma e Dom Quixote de La Mancha, respectivamente.

A metatextualidade aqui se justifica como uma ancoragem para melhor entender o fenômeno do humor. No romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, o Major Quaresma, sonhador e ingênuo em seu pensamento ufanista, parte para a valorização de sua terra. E sobrevêm suas ações. Admirador da língua tupi, propõe a substituição do português por aquela. Sua insistência no idioma tupiniquim resultou em sua internação num hospício. E suas lutas se sucedem. Estabelecido no sítio Sossego, sua crença está na fertilidade do solo brasileiro. Mas jamais imaginava a esterilidade do solo e o ataque das saúvas. Entre muitos fatos, sua trajetória é marcada deveras por um “triste fim”: é fuzilado por ordem daquele pelo qual ele tinha grande admiração, o então presidente Marechal Floriano Peixoto. É uma vida perpassada por exageros e atitudes desbaratadas que configuram cenas cômicas. Mas o ideal que subjaz a elas é louvável, afinal, estava apregoando um patriotismo quase que inexistente num país de raças e culturas variadas.

O mesmo caso se poderia dizer do herói de Cervantes, cuja façanha foi defender o espírito da cavalaria em pleno início de Idade Moderna, entre os séculos XV e XVI, momento em que os cavaleiros já faziam parte da epopéia do passado. Mas Dom Quixote, alimentado pelos livros de sua biblioteca, ressuscitava os princípios de lealdade e justiça que regiam os nobres cavaleiros. Seus comportamentos absurdos e sintomáticos de loucura, como atacar moinhos de vento imaginando lidar com gigantes, ou libertar desordeiros e criminosos certo de que havia tirado da opressão justos prisioneiros, resvalam aparentemente na comicidade de um demente, mas desnuda a ilusão e engano de homens que lutavam por uma causa sem respostas. Dom Quixote, em verdade, não era tão-só um personagem ficcional. Ele era o espelho e a figurativização de uma história verídica sofrida pelo próprio Cervantes, que viu a

decepção de seu ideal enclausurado num cárcere, privado de um membro que lhe fora decepado.

Voltando ao texto-objeto, cumpre ressaltar a forma pela qual a narrativa introduz o elemento que coibirá o riso, achegando o destinatário do texto à compaixão pelo sujeito escritor, facultando, destarte, a percepção do humor.

Esse fato se dá, sobretudo, com relação ao segundo evento: a dor do remorso. O curioso é notar que o sujeito escritor priva, por espoliação, o bibliófilo de seu livro e de sua vida. O escritor, portanto, entra em conjunção com seu duplo objeto-valor, tendo um programa narrativo<sup>45</sup> de aquisição:

PN = F(matar e recuperar o livro) [ S1(escritor) → S2(escritor) ∩ Ov(livro e seu dono)]

Ao contrário do escritor, o bibliófilo passa por um programa narrativo de privação:

PN = F(tirar a vida e o livro) [ S1(escritor) → S2 (bibliófilo) U Ov (vida e o livro)]

Mas, após entrar num estado conjuntivo e eufórico, o sujeito descobre que o livro não havia sido lido e sua descambada, o cacófato, nem sequer, portanto, notada. A partir de então, a sanção do destinador-julgador o colocaria no drama, responsável pela introdução da empatia no enunciatário.

Os actantes funcionais ou percursos narrativos de destinatário-sujeito e destinador-julgador do nível narrativo são assumidos, no nível discursivo, pelo mesmo ator: o escritor. Assim, o destinador-julgador escritor sanciona cognitivamente a ação do sujeito escritor, julgando-a, pela interpretação veridictória, como um ato que parece e é verdadeiramente imperdoável. Como complemento dessa sanção, o manipulador-julgador dará ao sujeito uma punição. É quando o próprio escritor repreende a si próprio, caindo num estado de culpa escrupulosa.

Afora essas constatações, percebe-se, no nível da enunciado, um narrador bem irônico, a começar pela metáfora apresentada logo no segundo período do texto: O olhar comparado

---

<sup>45</sup> O programa narrativo (PN) é a unidade mínima da sintaxe narrativa, descrevendo estados e transformações. Ele pode ser representado pelo seguinte modelo: PN = F[ S1 → (S2 ∩ Ov)], em que:

F = função

∩ = conjunção

→ = transformação

U = disjunção

S1 = sujeito do fazer

Ov = objeto-valor

S2 = sujeito de estado

ao arremesso de uma moeda num poço, esperando sua queda. De saída, define o sujeito escritor como um patife. As antífrases, portanto, inauguram a narração.

De início, também, o narrador já antecipa o fim da história, revelando que seria vítima de um assassinato, como uma forma de criar a ironia, pois ele abra mão de toda sua segurança (...*as sete trancas da porta.*) para permitir a entrada daquele que ele mais deveria combater.

Na seqüência, cria-se o efeito de sentido do riso por meio de um misto de comicidade e ironia. Pensando agradar ao escritor, o bibliófilo mentia com relação à leitura do livro: *Li!* E querendo portar-se como um Bom Samaritano, intensificava sua mentira: *Aliás, peguei e não larguei mais até chegar ao fim. (...) Depois li de novo. (...) Que livro! Puxa!* Suas doses irônicas de elogios servem para demonstrar como o riso constitui uma poderosa arma retórica. Suscitando no enunciatário a sensação da graça, o enunciador consegue obter dele a confiança e a atenção. Assim feito, ele alcança um dos atributos da textualidade: a aceitabilidade, que é um traço centrado no destinatário. Conquistando seu destinatário, agora o enunciador pode tocar nos assuntos mais delicados e insípidos, já que conta com a cumplicidade daquele a quem destina a mensagem. O mesmo talvez não seria possível num texto mais sisudo, pois poderia dar uma conotação autoritária, não atingindo, por conseguinte, a aderência do leitor.

Nesse tom lúdico, o enunciador pode avaliar como muitos dos comportamentos humanos não são espontâneos e verdadeiros. Essa é exatamente uma das forças do riso, pois ganha licença para dirigir sua crítica direta ou indiretamente a seu alvo.

A fim de que se perceba mais claramente o emprego da ironia nessa crônica, faz-se necessário recorrer os níveis de enunciação, numa passagem em que salta aos olhos a diferença entre mundo englobante e mundo englobado. No último parágrafo do texto, diz o narrador: *Enfim. É o que dá freqüentar sebos.* Nesse excerto, fica nítida a heterogeneidade de dois “eus”. De um lado, a voz delegada ao narrador, pertencente ao nível do enunciado e, conseqüentemente, ao mundo englobado; do outro, a voz do enunciador, do nível da enunciação, o mundo englobante.

Com relação ao primeiro caso, há um narrador que enuncia uma revolta, subentendendo-se que, caso ele houvesse tido um outro desfecho na história, safando-se do estrangulamento, no mínimo teria um *hobby* a menos: as incursões pelos sebos. Atentando-se, agora, ao mundo englobante da enunciação, está-se diante de uma voz implícita, responsável pela organização discursiva da narrativa: o enunciador. Sua presença fica mais patente caso se valha de uma conceituação da semântica, chamada “advérbios de enunciação”. Diferentemente do que se conhece costumeiramente como “advérbio de frase”, vocábulo ou locução que incide sobre o conteúdo da oração, dando-lhe circunstâncias, o “advérbio de

enunciação” não se presta a criar circunstâncias, mas veicular opiniões ou atitudes de quem enuncia: *É o que dá freqüentar sebos*. Certamente esta é uma afirmativa irônica. Como um bibliófilo poderia dizer que é uma inutilidade freqüentar um ambiente de muita cultura, se seu prazer é justamente esse? Para entender o significado daquilo que o enunciador profere, ao contrário do que é exposto nas palavras do narrador, mais uma vez cumpre proceder a uma leitura intertextual, levando em consideração o contexto sócio-histórico, que conserva o conjunto de discursos de uma sociedade.

É sabido que a maior luta no campo da educação, além das melhorias das inúmeras condições tanto aos educadores quanto aos estudantes, está concentrada na política pedagógica de incentivo à leitura. Nestas condições, seria espalhafatoso qualificar a ida a um sebo como maléfica, sinistra. Portanto, o enunciador se esconde atrás da voz do narrador para anunciar exatamente o contrário daquilo que é proferido no enunciado. O sentido da ironia é engendrado graças à relação entre enunciado e enunciação, como no caso em questão, no qual se afirmou no enunciado para negar-se na enunciação.

Com o emprego do interpretante ideológico para a busca do sentido, corrobora-se novamente a tese de que a consideração intertextual é *sine qua non* para a interpretação de um plano de expressão plurissignificacional.

#### 4.7. *Trapezista*

Caso se considere o esquema narrativo canônico, pertencente à sintaxe narrativa do percurso gerativo do sentido, essa narrativa inicia-se pela última fase, a sanção. Inteiramente construída pela unilateralidade interlocutiva, apenas a manifestação da fala do homem, a narrativa exhibe um casal às turras, ao telefone, estando, do outro lado da linha, uma esposa enraivecida com seu marido. O motivo de toda essa ira, pressuposto no texto como a performance da intriga, é a descoberta das aventuras do sujeito, que fora visto se esbaldando numa festa de Carnaval.

O efeito de sentido do riso é construído na desfaçatez do marido, que tenta burlar sua esposa, procurando convencê-la de sua inocência. Curioso notar, nessa crônica, que o riso não é fruto apenas de um efeito de sentido, uma reação provocada no enunciatário-leitor. Ele também está inscrito textualmente: *...se você estivesse aqui ia ver a minha cara, inocente como o Diabo. O quê? Mas como, ironia? ‘Como o Diabo’ é força de expressão, que diabo.* Neste trecho, fica registrada a ironia.

A tentativa de convencer uma esposa em determinada circunstância é algo totalmente normal. Mas para que se crie a graça nessa conversa, o enunciador deixa no texto marcas para que o enunciatário perceba que se trata de uma conversa de “malandro”, pois o interlocutor se vale de evasivas escancaradamente mentirosas: *...ah, você não chegou a dizer qual era o jornal.; O quê? Querida, eu não disse “páreo vermelho”, etc.*

Com isso, na insistência do marido em provar sua versão, a sanção que antes fora iniciada se realiza parcialmente, não sendo consumada. O sujeito “esposa” apenas sancionou o sujeito marido cognitivamente, afirmando *parecer e ser* ele o homem avistado no folgado. Porém, ela não consegue sancioná-lo pragmaticamente, punindo-o, porque ele jorra ao telefone uma miríade de subterfúgios. Dessa forma, a última fase da organização narrativa não se encerra, pois nela se instala um novo esquema, com novo contrato fiduciário.

Como fora dito anteriormente, todas as fases do antigo esquema narrativo — manipulação, competência e performance — ficaram pressupostas no texto. O antigo contrato fiduciário estabelecido entre o casal, deu-se, simbolicamente, no ato do casamento, firmando entre eles a promessa da fidelidade. Em virtude do incidente ocorrido, tal promessa fica estremecida. O novo destinador-manipulador marido propõe ao destinatário-sujeito esposa que ela acredite nas suas justificativas.



Seu fazer-persuasivo se constrói por várias manipulações. A primeira se baseia na sedução, momento em que o marido tenta suscitar a compaixão na esposa: *Eu juro, pelo que há de mais sagrado, pelo tûmulo de minha mãe, pela nossa conta no banco, pela cabeça dos nossos filhos...* Na tentativa de seduzi-la, ele sacraliza até mesmo o que há mais profano em toda a terra: o dinheiro. No trecho em questão, há a isotopia da sacralização:

*Eu juro  
Sagrado  
Tûmulo de minha mãe  
Nossos filhos*

Como se vê, a figura “conta no banco” não se enquadra no percurso figurativo do sagrado. É, portanto, um desencadeador de isotopia, já que insere uma nova leitura numa isotopia já constituída. Essa nova isotopia cria o efeito do risível, porquanto causa estranhamento. Conforme a teoria da incongruência de Schopenhauer, o riso é fruto do desacordo entre o esperado e o acontecido. Todavia esse desencadeador de uma nova leitura tem a função que não se restringe apenas à criação do riso. A aparente despreensão do enunciador ao empregar essa expressão é na verdade um indício para traçar o perfil do sujeito marido.

Uma consideração heterodiscursiva insinua a prevaricação nos atos do sujeito. Ao atribuir caráter sagrado ao dinheiro, subentende-se que ele é apreciado e venerado. E para possuí-lo, em seu nome é permitido qualquer sacrifício. Se matar um ser humano é considerado um pecado à luz do catolicismo, o islamismo apresenta outra versão: em nome de Alá, o genocídio é permitido, como os homens-bomba. Nesse raciocínio, se um homem sacraliza o dinheiro, tudo ele pode cometer para adquiri-lo. E, por conseqüência, se tudo ele pode perpetrar, o que o impediria de cometer um crime tão simples, como a mentira?

Numa nova tentativa de seduzir sua esposa, o sujeito imputa-lhe uma imagem positiva, possuidora de saber e discernimento: *Em nenhum momento me passou pela cabeça a idéia de que você fosse pensar que aquele era eu.* Mas, ao tentar qualificar a si próprio, dizendo ser digno de bom gosto, o sujeito se compromete: *Querida, eu não disse “páreo vermelho”.*

Na seqüência, o expediente do qual o destinador-manipulador se vale é a intimidação: *Olha, se você desligar está tudo acabado. Tudo acabado.* Nessa investida contra sua esposa, o sujeito se revela um grande artista, enumerando suas defesas: a metáfora do trapézio e o teste do amor. Mas suas palavras se mostram inúteis e falsas, pois, ao saber que elas não ecoaram, em virtude da falha de comunicação, ele parte para a mesma estratégia do trabalho no

escritório. Ou seja, essas evasivas que não foram ouvidas pela esposa serviram mais uma vez para deixar claro ao enunciatário que o sujeito marido claramente está mentindo.

O que se nota é que o sujeito-destinatário da manipulação, a esposa, recusa-se a aceitar o contrato estabelecido. Várias são as passagens que comprovam essa não-aceitação: *Que coisa ridícula!; Não desliga!; ...já que você não confia na minha fidelidade...; Você precisa acreditar em mim...;* Em seu fazer-interpretativo, os argumentos apresentados pelo marido *parecem* mas não *são* verdadeiros. Seu julgamento é que eles não têm possibilidade de ser verdadeiros (crer-não-ser).

Mas a interpretação acaba cedendo à manipulação no final, ainda que de forma não-absoluta. Ao indagar *Você quer que eu jure?*, o interlocutor revela que o sujeito esposa é finalmente manipulado. Do ponto da modalidade veridictória, a interpretação dos argumentos é aceita como secreta: *não-parecem* mas *são* verdadeiros. E essa não-aderência total à manipulação é percebida quando a esposa ainda questiona seu marido sobre a fidelidade de suas palavras: *Você telefonou para o escritório?* Isso demonstra que o enunciado é sobredeterminado como provavelmente verdadeiro (não-crer-não-ser e não-crer-não-parecer).

Ao final da leitura do texto, é possível estatuir a intencionalidade do enunciador ao criar o efeito de sentido do riso. Delegando voz a seu interlocutor, ele pretende construir uma sátira a um costume da sociedade. Nessa função punitiva, em que o riso tenta corrigir as infrações e defeitos sociais, impondo sua pujança desmistificadora, a narrativa em questão coincide com a definição de riso dada pelo filósofo francês Bergson (1983, p. 50): “O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos.”

E uma das formas para esse ataque é levada a efeito pela sátira, uma máquina que desmonta embuste. Seu desígnio é o aniquilamento de seu alvo, sempre num tom agressivo. Na constituição desse recurso, há três elementos: emissor (satirista), receptor (destinatário da sátira) e objeto da sátira (quem ou aquilo que é atacado). Transpondo para a crônica, há a seguinte configuração:

1. emissor: enunciador pertencente ao nível da enunciação;
2. receptor: leitor implícito, a quem é destinada a narrativa;
3. objeto ou alvo da crítica: o comportamento social (traição)

Portanto, num texto de cunho satírico, o perfil do sujeito é traçado por seu próprio comportamento para ridicularizá-lo e mostrar seu indecoro.

#### 4.8. O Sítio do Ferreirinha

A crônica consiste em descrever a mudança de estado pela qual passa um homem. De sedentário e gordo, o sujeito se transforma quase num esportista. Para caracterizar seu primeiro estado, o narrador não lança mão da descrição. Ele prefere narrar fatos. Na primeira situação, faz uso da ironia para ilustrá-lo como preguiçoso: *Você abre a porta [carro inglês] e já está na calçada. Não precisa dar toda aquela volta.* A forma como foi apresentada esta situação baseia-se no chiste. Como se sabe, a anedota está assentada numa técnica, como a empregada no texto. Primeiro, foi colocada uma afirmativa: o desejo de ter um carro inglês. A curiosidade suscitada por tal colocação irá resultar numa quebra de expectativa. Afinal, ao mencionar carro inglês, o que se espera é o luxo e requinte de um veículo importado. Mas a resposta da mulher desvia o sentido esperado: a facilidade para descer à calçada, devido à direção no lado direito. Essa piada, além de criar o efeito de sentido do riso, serve para intensificar o quanto era grande sua preguiça.

Logo em seguida, será a vez de figurativizar sua gula ou compulsão por doces, valendo-se, para isso, da narração de uma cena cômica: perseguição de mães e babás por causa do pirulito roubado da criança.

Esses dois episódios narrados, risíveis, respectivamente, pela quebra da expectativa e pela comicidade, têm a função principal de mostrar como é grande a indisposição do marido para largar naturalmente de seus vícios nada saudáveis.

Nesse primeiro estado, o marido se caracteriza como um sujeito realizado, em conjunção com seu objeto-valor esposa. A performance pressuposta consiste na consecução de conquistar sua esposa para um casamento. De posse de sua mulher, não há mais por que se preocupar com a aparência física. Esse é o motivo pelo qual o marido não se esforça para emagrecer nem para manter uma boa forma. É a idéia do objetivo alcançado, de que conquistada uma vez, a mulher terá a obrigação de suportá-lo para sempre. Do ponto de vista de sua existência modal, o sujeito possui um *poder* (há todas as possibilidades para ele fazer uma dieta e exercícios), um *dever* (os cuidados com o corpo é uma necessidade à saúde), um *saber* (tem todo um acompanhamento médico para lhe auxiliar), mas não *quer* estar de bem com a saúde e a boa forma física.

Esse estado inicial de comodismo tematiza o egoísmo com que muitos maridos se comportam perante a família. Se a mulher insistia com o marido para que ele fizesse uma dieta rigorosa e praticasse exercícios é porque ela se preocupava com seu bem-estar. A

displicência dele poderia trazer conseqüências graves à família. Qualquer dano proveniente de seu desregramento, como as doenças da obesidade — pressão alta, enfarto, etc., por exemplo, causaria traumas à mulher — uma viúva que teria de tratar de seus filhos sozinha — e aos filhos — que cresceria sem o apoio de um pai por perto.

Contrapondo-se ao primeiro estado, passa-se à descrição de um homem renovado, caracterizando o segundo estágio: *Corria todas as manhãs; Cortara completamente os doces; Agora fazia abdominais no meio da sala. Volta e meia se olhava no espelho, alisava a barriga*. Realmente esses hábitos impressionam se comparados ao sedentarismo de outrora. Nada mais justo, portanto, a denominação usada pela mulher para definir o processo por que passa o novo marido: milagre. Para usar tal denominação, ela parte de uma definição extradiscursiva, ou seja, qualificando o verbete “milagre” como algum acontecimento espantoso, que não se pode explicar.

Ao médico, porém, a mudança não se caracteriza como milagre. Ao invés da denominação, ele usa a definição para as causas do segundo estado: *Sítio do Ferreirinha; muitas mulheres; os mais rápidos pegavam as mais bonitas. Os mais gordos e fora de forma não pegavam nenhuma*. Embutida em sua avaliação, não julgando a nova disposição do paciente como milagrosa, está uma interpretação de cunho sócio-histórico. Na sociedade brasileira, em que vige ainda o predomínio incondicional de uma visão machista, considera-se de todo justificável qualquer sacrifício quando se trata de possuir uma mulher.

Essas duas visões distintas, ora concebendo ingenuamente a mudança como milagre, ora considerando-a uma normalidade sob o ponto de vista social, manifestam, por meio da comicidade, uma crítica à dicotomia da sexualidade: machismo *versus* feminismo.

O médico, ainda que ao cabo do texto condene a atitude do marido (*Que raça.*), incorpora, durante a explicação, uma visão vigente na sociedade, típica do machismo exacerbado: a necessidade de praticar o instinto (*...os homens saíam correndo atrás*); a mulher como objeto (*A corrida do Ouro*); exibir sua virilidade (*Quem pegasse uma ficava com ela para passar a noite*); escolher a parceira pela beleza (*Os mais rápidos pegavam as mais bonitas*); ambição (*Sempre querem treinar mais um pouco*). Do ponto de vista masculino, os motivos que levava o marido a ter boa forma eram louváveis e totalmente justos.

Nessa perspectiva, o destinador-manipulador médico instaura um novo sujeito, através do valor modal *querer* possuir lindas mulheres, e também o qualifica para um *poder* (O sítio do Ferreirinha era o oásis que lhe proporcionaria a oportunidade) e para um *saber* (sua condição física era diretamente proporcional à conquista das melhores mulheres). Portanto,

ele passa a ser um sujeito que *quer, deve, pode e sabe* fazer dieta e entrar em forma, já que para alcançar seu objeto-valor lindas mulheres ele precisaria antes melhorar seu aspecto físico.

Uma outra questão que ratifica a crítica ao machismo é o percurso figurativo da ida da mulher ao médico. Tal percurso (*A mulher ficou tão intrigada que foi procurar o novo médico dele*) irá recobrir o tema da submissão feminina. É a idéia de que à mulher cabe somente o papel de cuidar da casa e do marido.

Como se observa, o principal mecanismo usado pelo enunciador para criar o efeito de sentido do riso tem sua causa na modalização do sujeito, sobretudo mostrando a facilidade com que o sujeito foi manipulado. Mediante uma voz machista incorporada à narrativa, o enunciador trata o sujeito-manipulado marido como um fantoche. Inicialmente manipulado pela sedução com extrema facilidade (*Nada mais fácil.*), o marido corre rumo a um desenfreado regime disciplinar de dietas e exercícios sem sequer conferir a veracidade da proposta do médico: *Mas nenhum se acha em condições. Sempre querem treinar mais um pouco.*

A construção dos efeitos risíveis tem a função de mostrar a irracionalidade do homem, que fica “cego” quando age por instinto. Nesse sentido, o texto é uma sátira, descortinando e criticando o acanalhamento do ser humano, que, apesar da evolução no tempo, continua ainda a ser um animal, às vezes, um polichinelo, como foi o caso do texto dissecado, quando da busca de saciar seus instintos.

Essa crônica é um exemplo típico da função coercitiva do riso, estabelecida por Bérqson, para corrigir as incorreções sociais. O riso, portanto, é um recurso usado para tratar de assuntos polêmicos e, por vezes, proibidos. Ele é um meio para se chegar a um fim. Através dele, o enunciador toca de forma aparentemente despreziosa em temas delicados, que talvez implicaria a ira, caso fossem abordados com seriedade.

#### 4.9. O verdadeiro você

Há uma proximidade dessa crônica com a anterior no que se refere à crítica ao homem. Ambas tratam da fragilidade do sexo masculino. A crônica *O sítio do Ferreirinha* tem uma crítica mais velada. Já essa crônica desbarata o homem de sorte axiomática (*Aquele imbecil é você*), ampliando as situações diante das quais o homem se entrega à idiotice: misticismo, arma de fogo e mulher.

Por meio do clítico “nos”, que é um “nós” misto, já que integra o inclusivo (“eu”= narrador + “tu” ou “vós”= destinatários) e o exclusivo (“eu” + “ele”= homem diante de um vitral da catedral de Chartres), o narrador ataca seu narratário e a si próprio. Portanto, ele se inclui como alvo dos anátemas. Com tal procedimento, o narrador, instância do enunciado, impõe-se como um moralista, um detrator. Seu estratagema para disparar contra a falsidade do homem é a sátira. Se se retomar o esquema pela qual se pode estruturar o substrato do expediente satírico, ter-se-á:

1. emissor: “eu” do narrador
2. receptor: “você” do narratário
3. objeto da sátira: a *persona* atrás da qual o homem se esconde

Para amparar a afirmação de que o homem é um fingidor, ele enumera condutas depreciativas para figurativizar a imbecilidade masculina, enfatizando o estado ridículo de quem se apaixona: *Meia-noite e você atrás do poste, fingindo que lia a lista do bicho no escuro; Pior, as bobagens que você ensaiou em casa e disse como se tivesse pensado na hora; E a vez que você inventou que era meio-primo do Julio Iglesias?* Estas são condutas cômicas de que o narrador se utiliza para provocar o efeito de sentido do riso.

Até aqui, considerou-se apenas o “eu” explícito do enunciado. Mas é possível, ainda, arrolar mais duas vozes, sob o ponto de vista da produção do discurso. Coincidindo, aliás, com a voz do narrador, actante do enunciado, as outras duas vozes pertencem ao nível da enunciação. Como instância logicamente implícita pelo enunciado, está o actante da enunciação, o “eu” cuja voz se depreende como a de um actante englobante, pertencente ao nível da enunciação pressuposta. É o enunciador propriamente dito, ou seja, a imagem construída pelo texto. Ele se configura como um homem que denuncia as ações infantis e tolas do ser humano no que tange ao relacionamento amoroso, pondo a nu o descontrole que a emoção é capaz de provocar na conspicuidade do homem. Ampliando o universo do qual o

texto faz parte, considerando agora a totalidade da obra de Veríssimo, sabe-se que ele é um autor que descreve em seus textos os comportamentos rotineiros do homem, criticando suas ações de forma bem humorada. Nessa constextualização, a narrativa *O verdadeiro você* apresenta uma instância superiora: o ator da enunciação. É o próprio “Veríssimo”, que se define pela totalidade de seus discursos.

Nessa visão ampliada, vê-se uma harmonia entre três vozes: narrador, actante da enunciação e ator da enunciação. Por meio dessa tríade polifônica, a comicidade dos atos masculinos ante determinadas situações — diante de uma arma ou atrás de uma mulher — ganha novo sentido. Numa consideração heterodiscursiva, como o próprio narrador ressalva, os disparates se definem como um “descontrole emocional”. Essa é a idéia igualmente compartilhada pelo senso comum. Porém, pelo interpretante do contexto sintagmático, é o próprio homem o descontrole, sendo a postura sisuda apenas uma dissimulação.

Outra homogeneização que se percebe na narrativa está na coincidência entre narratário e enunciatário. Correspondente ao “eu” do narrador, está o “tu” do narratário. O “você” inscrito no texto é essa instância interpelada à qual o narrador se dirige: *Você pode argumentar que ambas...; Você deve se julgar pelo seu comportamento...; Pense em tudo o que você fez para...* E ao “eu” englobante de toda a totalidade discursiva das crônicas está o “tu” do enunciatário, que é o destinatário implícito da obra. Assim, o narratário que a todo o momento é atacado pela conduta “delirante” é na verdade os enunciatários-leitores.

Uma comprovação desse fato é a cumplicidade que o pronome “você” causa no leitor. Por causa disso, o efeito do riso está assentado, apesar dos atos cômicos descritos, muito mais na identificação dos fatos pelo enunciatário, o leitor implícito da crônica. Ao decodificar a mensagem, ele está revivendo na memória atitudes que um dia praticaram de forma semelhante.

Portanto, o narratário é o espelho que faz com que o enunciatário se projete no texto, preenchendo o pronome “você”, que lhe dá a identidade. A imagem do enunciatário se constrói na medida em que o narrador interpela seu destinatário, revelando seu perfil e sua caracterização.

#### 4.10. *Cultura*

O primeiro fato a destacar nessa crônica é a oposição entre dois estilos: um erudito e poético, o outro coloquial e bem próximo da oralidade. No primeiro, é um homem que embeleza seu discurso para sua amada; no segundo, uma mulher que se impacienta com os circunlóquios da fala do homem.

O discurso empregado pelo homem é uma clara estilização, uma reprodução dos procedimentos do discurso de outrem. Alguns recursos, como emprego da segunda pessoa (*Tu és a chuva...*), de figuras de linguagem (*Os teus olhos são dois poços de águas claras onde brinca a luz da manhã*) e de léxico preciosista (*...como o rubor que assoma à face de rústicas campônias acossadas num quadro de Bruegel*), demonstram tratar-se de uma estilização da poética romântica. Em meio à fala apurada, ocorrem alguns tropeços:

*Tu é estrume, eu sou raiz. [...] Desculpe. Esquece este último símile  
A tua boca, a tua boca... Bom, vamos pular a boca  
Como disse Eliot, aliás, Yeats — ou foi Lampedusa?  
...ao vórtice da existência humana, onde, que, a, e, o, um, como, quando, por que,  
[sei lá...*

Esses equívocos constituem ironias para revelar a artificialidade e vagueza do estilo poético para elogiar uma mulher. O que se apresenta é apenas forma e não conteúdo, porque o declamador a toda hora se atrapalha com comparações e com expressões que ele nem sabe ao certo o que significam. Essa estilização mantém uma relação polêmica com o emprego da língua na sua forma polida, ridicularizando-a.

Contrastando com esse estilo pomposo, está a fala da interlocutora, o socioleto ou variedade lingüística de um grupo social específico, no caso, a fala jovem. Alguns traços caracterizam esse discurso: uso de gírias (*Corta essa*), processos fonológicos, como elisão (*Cumé que é?*), aférese (*Tô sabendo*) e interjeição (*Pô!*). A interlocutora, além do estilo descolado, contraria o emprego de pompa: *Corta essa*. Dessa ridicularização, a poesia adquire, numa leitura intradiscursiva, uma conotação depreciativa e perde seu valor, ao contrário da apreciação extratextual, em que o emprego dessa forma romântica goza de prestígio.

O Percurso figurativo da relação amorosa (*Tá ficando tarde; Vamos logo que hoje eu não posso ficar toda a noite*) não encobre apenas os vestígios do tema do amor, da sexualidade ou, em última instância, do encontro secreto. Muito mais que isso, o enunciador,



através da ironia, opondo dois estilos de fala, de um lado, o poético cuidadoso, de outro, a oralidade vulgar e atabalhoada, investe um outro tema. Sabendo que a lei do menor esforço é uma das regras para a manutenção da língua, uma leitura ideológica serve para mostrar que a impaciência para com o estilo cuidado tem se tornado uma tendência.

Ao empregar esse contraste, o enunciador não ironiza apenas o extremo esmero com que se emprega a poesia. Ele critica também o outro extremo, ou seja, a ignorância em que as pessoas se encontram. Ao aproximar a fala da interlocutora de uma variedade bem popularesca, o enunciador pretende demonstrar que não se usa mais da poesia e do estilo apurado e adverte sobre o risco das pessoas desconhecerem essa arte. A tendência da intensificação da lei do menor esforço, característica do mundo moderno, em que não há tempo para tanto cuidado, rege a produção discursiva sempre pela objetividade. Essa inversão de valores pode representar a iminência de um estágio à beira do abismo da ignorância.

Dessa forma, constrói-se o seguinte cenário: a mulher observa impaciente seu parceiro (*Tô só te cuidando*); ele, porém, não se preocupa e faz suas divagações poéticas. Até mesmo quando ambos estão juntos, ele a abandona e volta a suas declamações, empenhando-se em lembrar corretamente os versos. Por trás desse quadro de comicidade, o enunciador lança tanto a paródia satírica quanto a sátira paródica. Numa leitura intradiscursiva, como se viu antes, o objeto de crítica é o estilo apurado da poesia. A ridicularização desse estilo vem a ser uma paródia, que se caracteriza como uma imitação burlesca. Portanto, a crônica satiriza a estética do texto poético, inscrevendo-se, assim, como uma paródia satírica, já que o texto parodiado é o fim.

Mas se a consideração passa para uma leitura heterodiscursiva, levando-se em conta o interpretante ideológico, a paródia ao estilo poético é apenas um meio, já que a crítica, como apontada anteriormente, se volta ao externo do texto, aos costumes, à sociedade: o esquecimento da poesia representa o início da ignorância. Nesses moldes, a crônica constitui uma sátira paródica.

O enunciatório construído pelo texto dessa crônica é fruto do tom irônico com que o enunciador discursiviza. O emprego de gírias e a contestação de um estilo mais trabalhado revelam um leitor simpatizante do estilo descontraído e leve. Representa um leitor que participa do universo jovem, pois aceita a variação diastrática<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Dentro da Sociolinguística, há pressões sociais que influenciam a estrutura linguística: variação diacrônica: ocorrida ao longo do tempo; diatópica: no espaço geográfico; diastrática: dentro do espaço social; diafásica: conforme a situação em que se encontra o falante (registro ou estilo de fala).

Enfim...

Nessa passagem pelo conjunto de crônicas selecionadas para análise, o que salta aos olhos é a recorrência ao tema da privacidade e do cotidiano, um recurso do enunciador em busca da empatia do seu enunciatário. Aliás, esse é um expediente próprio da crônica, ou seja, registrar ou pontuar fatos ocorridos no dia-a-dia, despercebidos pela maioria, mas não ao olho atento do cronista. E sempre tais descrições estão em textos breves e fáceis de ler, como nos textos apontados, que nunca ultrapassam três páginas.

Outra característica presente nos textos é o discurso direto, recurso este que é responsável pela criação do efeito de sentido de realidade. Dentre as dez crônicas analisadas, apenas uma, *O verdadeiro você*, não o apresenta, embora o texto seja narrado em primeira pessoa, claramente expresso o narratário interpelado com o qual o narrador dialoga: “Pense em tudo o que você já fez para conquistar uma mulher.”

A debreagem interna, ou quando o enunciador delega voz aos actantes do enunciado, introduz traços da oralidade no texto, construindo não somente um simulacro do real, mas uma informalidade cuja função é precípua. O diálogo, como se verificou, tem sido um meio pelo qual o enunciador tem explorado suas crônicas para a criação do efeito risível. É justamente a fala particular dos interlocutores a ponte que estabelece o vínculo entre os planos de conteúdo e de expressão.

Como se sabe, o riso é fruto de um estranhamento, de uma inversão da ordem. E esses elementos estão presentes, sobretudo, no plano do conteúdo do texto. Nas crônicas analisadas, o risível inicia-se no plano da expressão, quando o enunciador insere o idioleto em contraposição ao socioleto<sup>47</sup>, abrindo mão da norma: “Cumé que é?”; “Que merda”. No plano do conteúdo, há convocação de formas fixas para, em seguida, anulá-las ou as deformar: “José e Maria estavam casados há 20 anos e eram muito felizes... Coisa mais chata. (...) O sonho de Vera era ter um problema em casa para poder ser revoltada como Nora”; nem mesmo estereótipos socioculturais são poupados: “Aquele imbecil é você. (...) Você nunca foi tão você quanto atrás daquele poste”. Nesse sentido, o que se percebe nesses textos é a ousadia de quebrar padrões e propor novos sentidos às esferas pública e privada.

---

<sup>47</sup> A sociolinguística classifica algumas variantes: idioleto (particularidades da fala de um único indivíduo); socioleto (fala própria de uma classe ou grupo social); tecnoleto (fala própria de um domínio profissional, ou seja, o jargão); bioleto, dividido em dois: etoleto (fala de pessoas de faixa etária distinta) e sexoleto (fala do homem ou da mulher).

Além das inversões de valores que causam o estranhamento e, conseqüentemente, provocam o riso, outro traço manifestado nos textos é a relação contraditória entre alegria e tristeza. Quando se fala de tristeza, tange à desgraça ou aos constrangimentos por que passam os interlocutores. Esse estado tensivo é transformado em divertimento desfrutado pelos destinatários aos quais o texto se dirige. Das dez crônicas, pode-se dizer que em seis houve algum tipo de estado de tensão por parte de tais interlocutores: fugir dos amigos para encobrir uma farsa; desespero para corrigir uma disfunção do corpo; família dilacerada por um capricho dos filhos; constrangimento diante de um desconhecido; assassinatos por engano.

Nas quatro restantes, o que há são descrições que desvirtuam, de algum modo, o comportamento humano: os maridos infiéis, a ridicularização de um homem apaixonado e a ingenuidade de um amante poeta. É a reiteração de um recurso costumeiro do antigo teatro grego, quando do nascimento da comédia, em que a função das peças cômicas era rebaixar o homem, exibindo seus defeitos e incorreções. O que se nota é que todas as crônicas são perpassadas pelo riso de escárnio, confirmando as proposições de Thomas Hobbes, que discorria sobre a soberba intrínseca do homem, ao dizer que o riso é um índice da superioridade humana: o homem ri ou zomba das desgraças alheias como se fosse imune a qualquer tipo de deslize igualmente ridículo.

Mas seja riso de zombaria, seja riso sem motivo algum, subjazem a essas encenações hilariantes sátiras cujos desígnios corroboram as teses de Bergson, para o qual o riso é um instrumento de regulação e de controle dos desvios sociais. É preciso ter em mente que a função primeira do riso, conforme afirma Yonnet (1990, p. 152-153), é celebrar o “ser social”. O riso solitário tem um sinal negativo; é uma anormalidade patológica. Diante disto, rir é comunicar e, portanto, uma forma de participar de uma sociedade. Em todo ato de comunicação, o objetivo final não é apenas informar, é, na verdade, convencer o “outro” a aceitar o que está sendo proferido. A argumentação é um fenômeno que está inscrito no uso da linguagem, pois constitui uma atividade estruturante de todo e qualquer discurso.

Por isso, por mais sincero que se suponha, o riso esconde uma segunda intenção. E no caso específico dos textos analisados, a crítica, ora às escâncaras, ora sorrateiramente, sempre está presente. Para construí-las, em geral na forma de sátira, o enunciador de vale, dentre os vários recursos, do humor (“Estava mal empregado, mal casado, mal tudo”), da ironia (“Você leu meu livro? Li! (...) Aliás, pequei e não larguei mais até chegar ao fim) e da comicidade (“Na próxima vez que alguém lhe perguntar ‘Você está me reconhecendo?’ não dirá nem não. Sairá correndo”).

## Conclusão

*O humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros*

Leon Eliachar

Pasárgada, contextualizada no universo editorial, pode receber duas conotações: ao leitor, é a livraria à qual ele pode recorrer para suas aventuras, figurativizando o local em que pode haver a alegria; à indústria cultural, a audiência. Apregoa-se sempre a necessidade de levar cultura à sociedade. E o mercado editorial, sobretudo, atribui a si próprio a implementação desse fato. Mas, segundo Benjamin (1990, p. 237), arte e massificação são inconciliáveis:

Como facilmente se percebe, no fim das contas, aqui se reencontra a velha lamentação: as massas buscam diversão, mas a arte exige recolhimento. [...] Para traduzir a oposição entre diversão e recolhimento poder-se-ia dizer o seguinte: quem se recolhe diante de uma obra de arte é envolvido por ela, penetra nela tal como o pintor chinês que, segundo a lenda, perdeu-se na paisagem que acabava de pintar; no caso da diversão, pelo contrário, é a obra de arte que penetra na massa.

Como se vê, a apreciação da arte exige engajamento. Isso parece não ser muito o estilo dos leitores de Veríssimo. Nesses textos, há engajamento, mas não com a arte e sim com os ditames da indústria cultural. Segundo o historiador Toynbee (1987), primeiro a empregar o termo pós-modernidade, escrito em sua obra *Um estudo da História*, de 1940, “o período pós-moderno se caracteriza pela decadência da cultura ocidental, do cristianismo e tudo o que é absoluto”. Como o mercado é dirigido pela tirania da massificação, ele é obrigado a submeter-se às leis que regem a produção: explorar aquilo que dá maior sucesso de público. Entre as maiores alternativas para esse êxito está o riso, um importante filão explorado pelo mercado editorial:

O riso, sereno ou terrível, assinala sempre um momento em que desaparece um temor. Anuncia a liberação, seja do perigo físico, seja das malhas da lógica. O rosto tranqüilizado é como o eco da vitória do poder. [...] O *fun* é um banho retemperante. A indústria dos divertimentos continuamente o receita. (HORKHEIMER; ADORNO, 1990 p. 178)

Depois d'*A sociedade do espetáculo*, de Guy Débord, o filósofo francês Lipovetsky (1989) tipifica a pós-modernidade como a “sociedade humorística”, em que tudo dá espaço a

brincadeiras, tornando o riso e a descontração quase que obrigatórias. Por trás dessa pseudoleveza, há uma ameaça de exterminar o verdadeiro sentido do riso. Se, na carnavalização da Idade Média, o riso representava uma segunda vida para o povo, momento em que era permitido extravasar mediante as festas e sair do mundo obscuro e rígido das leis, na contemporaneidade preconiza-se a sua morte, pois a seriedade é rechaçada e o riso, empregado a torto e a direito, de forma rotineira, corre o risco de avizinhar-se da “era do vazio”.

Na conclusão das análises, feita na seção anterior, falou-se de relance da estrutura elementar e dicotômica definidora do riso: alegria e tristeza. Após discorrer sobre a tristeza, resta tecer considerações sobre a alegria. Quando se disse no item 3.3, no capítulo 3, que o riso nasce de uma repentina e inesperada descoberta, havia o intento de afirmar que o riso não está necessariamente no texto, mas é um efeito provocado por recursos presentes na materialidade textual. Disso se constata o papel determinante desempenhado pelo enunciatário na configuração do riso.

Como se percebeu nas análises, os textos invertem a ordem normal dos fatos. Mas, para suscitar o riso, é preciso que o leitor reconheça essa deformação. Dessa forma, o conhecimento enciclopédico do leitor é exigido em qualquer leitura, mas, no texto de cunho risível, o conhecimento compartilhado entre enunciador e enunciatário é impreterível, caso contrário o texto corre o risco de não produzir o efeito esperado, frustrando seu produtor.

No livro tomado como objeto de estudo não há dúvidas de que o leitor que o procura para ler já sabe exatamente o que vai encontrar. Portanto, nessa relação há uma espécie de pacto de leitura, firmado por alguns indícios, a saber: (i) referência do autor, pois é notória a popularidade de Luís Fernando Veríssimo como predominantemente humorista. Dessa forma, quando se fala do texto desse escritor, já se sabe que virá humor pela frente; (ii) título do livro, já que, quando se depara na banca de uma livraria com o título *As mentiras que os homens contam*, aquele que adquire o livro não espera uma obra de poesia, tampouco uma literatura séria; (iii) gênero discursivo, porquanto a crônica, embora esteja ancorada nos fatos reais, não deixa de ser um gênero literário, com ficcionalidade.

Os livros cuja marca é o riso já impõem previamente um contrato ao leitor. Ele tem a consciência de que o texto transgredir os valores, o código discursivo e as regras sociais. Essas contravenções devem ser aceitas pelo leitor para que ele sancione os textos com o riso. Portanto, na leitura de textos humorísticos, há duas demandas: enquanto é uma exigência do leitor, estimulando a produção desse material no mercado editorial, pois ele gosta desse texto,

busca-o para entretenimento, o riso também exige do leitor que ele não leve nada a sério. Daí não causar espanto tocar em assuntos íntimos ou tabus.

Ressaltada essa relação, é possível traçar igualmente um perfil do enunciatário desses textos. É óbvio que uma determinação mais precisa, como faixa etária, sexo ou classe social, seria incorreta. O que se pode estabelecer, por alto, é que à imagem desse destinatário cabe um leitor descompromissado com a leitura, que busca nessa atividade o lazer ou o passatempo.

Sem embargo disso tudo, não se pode estender a imagem do enunciatário ao conteúdo do texto. Embora se fale que essas crônicas estejam fortemente vinculadas a uma leitura cuja finalidade é o entretenimento do leitor, o que se nota numa leitura mais atenta é que os textos descortinam uma crítica velada aos costumes, à desfaçatez e aos comportamentos. Isso porque, conforme enuncia Greimas (1975, p. 92), “podemos dizer que todo objeto semiótico é dotado de uma dupla existência, pois existe o modo do ser e o modo do parecer”.

Uma das marcas dos textos em questão foi o hábil jogo irônico com que o enunciador constrói seus textos. É justamente nessa sutileza que reside a relação entre o sentido manifestado e sentido latente, porque, no texto risível, isotopias diferentes revelam a ambigüidade, atributo constante nesse estilo. O riso é, pois, uma ousadia: causa a estranha para distrair, mas, por trás dessa aparente ingenuidade, verdades são escamoteadas. Horácio, poeta da Antigüidade Clássica (65 a.C — 8 a.C), resumia um modo de dizer a verdade: *Ridendo dicere verum* (Rindo, a verdade é dita). A antiga Literatura Latina repisa esse pensamento com o mesmo mote: *Ridendo castigat mores* (Rindo, os costumes são castigados).

O que se conclui deste trabalho é que a leitura do texto humorístico em si é uma grande ironia. As pessoas estão, no dia-a-dia, acostumadas às indiretas, às alfinetadas que visam atacar alguém, enfim, a ironia propriamente dita. Mas quando se fala desses textos, como os de Veríssimo, a imagem que se tem é de uma leitura meramente infundada, cujo fim é tão-somente suscitar o riso. Trocando em miúdos, a ironia, intrinsecamente ligada ao comportamento humano, quando passada para o papel, não é entendida a contento, ao menos pela maioria dos leitores.

## Bibliografia

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio Janeiro: Zahar, FGV, 1999.

AMARAL, Nair Ferreira Gurgel do. *Rumores do humor: a subjetividade discursiva na produção e na leitura de textos humorísticos*. Araraquara, 2002 (Tese de doutorado).

AZEVEDO, Artur. *Teatro a vapor*. Organização, introdução e notas de Gerald M. Moser. São Paulo: Cultrix / INL - MEC, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos*. 2. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 205-240.

BERRENDONNER, Alain. *De L'ironie: éléments de pragmatique linguistique*. Paris, Minuit, 1982.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_. A vida ao rés-do-chão. In.: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 1979-80.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

\_\_\_\_\_. *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: EDUNESP, 2002.

CORTINA, Arnaldo. *Leitura como processo de compreensão e de interpretação: 'O príncipe' e seus leitores*. São Paulo, 1994 (Tese de doutorado).

\_\_\_\_\_. *A paixão do ciúme: análise semiótica do discurso*. Alfa, São Paulo, n. 48 (2), p. 79-94, 2004.

CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (org.). *Introdução à lingüística: fundamentos epistemológicos*, v. 3. São Paulo: Cortez, 2004. p. 393-438.

CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. (orgs). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

COSERIU, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos, 1962.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. Tese de livre-docência da Universidade de São Paulo (Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas). São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

\_\_\_\_\_. *O 'pathos' do enunciatário*. Alfa, São Paulo, n. 48 (2), p. 69-78, 2004.

FIORIN, José Luiz ; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1995.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. 8, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*. Ensaios semióticos. Trad. Ana C. Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975a.

\_\_\_\_\_. (org). *Ensaio de semiótica poética*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975b.

\_\_\_\_\_. *Semântica estrutural*. Pesquisa de Método. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix. [s.d.]

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1985.



HERÓDOTO. *História*. Trad. Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

HOBBS, Thomas. Human nature, or the fundamental elements of policy. In: *The English works of Thomas Hobbes of Malmesbury*. Org. de Sir William Molesworth, Bath. Londres, John Bohn, 1840; 2. ed. Scientia Verlag Aalen, 1966. v. 4, p. 1-76.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: \_\_\_\_ et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 155-204.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: EDUNESP, 2002.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'enonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: A. Colin, 1980.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água Editores Ltda, 1989.

LOPES, Edward. *Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARCHEZAN, Renata M. F. Coelho. *A gramática fugaz: articulações de sentido na crônica brasileira contemporânea*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 1989.

MARTINICH, Al. *Quatro teorias da interpretação*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, n. 32, p. 61-78, dez. 2003.

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

MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico. In: NEVES, Luiz Felipe Baêta. *A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa*. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, n. 68, p. 25-30, 1974.

MORIN, Christian. Pour une définition sémiotique du discours humoristique. *Protée*. Québec, v. 30, n. 3, inverno 2002 (autour de Peirce: poésie et clinique). Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/pr/2002/v30/n3/006872ar.html>. Acesso em: 28 jun. 2004.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários. In: CORTINA, C.; MARCHEZAN, R. C. (orgs). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. p. 191-202.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de & LANDOWSKI, Eric. (Org.) *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.

- PAES, José Paulo. *Um por todos: poesia reunida*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PALADAS [de] Alexandria. *Epigramas*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 83 p.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu: crônicas de saudades*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1976.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análise lingüística de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- PROSS, Harry. *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com-arte; FAPESP, 1996.
- RITTER, Joaquim. Über das Lachen. In: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 62-92.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985. (Série princípios)
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985. (Série princípios)
- STEINBERG, Martha. *Os elementos não-verbais da conversação*. São Paulo: Atual, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TOYNBEE, Arnold Joseph. *Um estudo da História*. 2. ed. Brasília: Ed. UNB, 1987.
- VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Novas comédias da vida privada*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- \_\_\_\_\_. *As mentiras que os homens contam*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- YONNET, Paul. La planète du rire: sur la mediatization du comique. *Le débat*. Paris, mars-avril, n. 59, p. 152-172, 1990.

## **Anexos**

## Anexo 01

### Sissica

Não sei se fecha com a estatística geral, mas, naquela sala de espera do aeroporto, entre trinta pessoas, uma tinha telefone celular. E ele tocou.

— Alô? Eu. Oi, querida.

As outras vinte e nove pessoas continuaram fazendo o que se faz numa sala de espera de aeroporto quando o avião atrasa. Lendo, tentando dormir, olhando fixo para nada. E fingindo que não ouviam a conversa.

— Não, ainda estou no aeroporto. O avião atrasou. Sei lá. Devo chegar pela meia-noite.

Um homem mais velho sacudiu a cabeça com leve irritação. Saco, ser obrigado a ouvir a conversa dos outros daquele jeito. E não poder ouvir o que estavam dizendo do outro lado.

— Você vai me esperar acordada? Ah, é? Quero só ver. Qual, aquele curtinho? Ai meu Deus. Já estou vendo. E o que é que você vai me dar? Hein?

Houve uma certa inquietação em torno do homem que falava. Um certo mexe-mexe nas cadeiras e arrastar de pés. Um casal que já conversara muito e ficara em silêncio retomou a conversa, animadamente, agora falando mais alto. Alguns olharam para as duas freiras que, a poucos metros do homem do celular, mantinham os olhos baixos e não se mexiam.

— O quê? Estou levando, sim. Está aqui na maleta. E com pilha nova. É. Te prepara, Sissica.

Ao som de “Sissica” o homem mais velho empinou a cabeça num espasmo involuntário e duas outras pessoas levantaram-se rapidamente e dirigiam-se para o bar, para a livraria, para qualquer ponto longe daquele celular e do seu dono. As freiras continuavam de olhos postos no chão.

— Cê vai fazer o quê? Ah, é? Tá bom. Só acho que hoje eu não vou poder, não. Tou com um furúnculo.

Uma mulher soltou uma espécie de grito e depois tentou disfarçar com tosse. O homem mais velho também se levantou, olhou para o relógio, exclamou “Não é possível” e foi procurar alguém da companhia para reclamar do atraso. Afastou-se quase correndo.

— Sei lá. Apareceu hoje. E acho que está supurando. Ta um roxo meio esverdeado.

Mais pessoas saíram de perto, procurando o que fazer. O casal aumentou o volume da sua conversa, tentando falar mais alto do que o homem. Outros também começaram a falar. Pessoas que nunca tinham se visto antes agora puxavam conversa uma com a outra e todas falavam ao mesmo tempo. Mas o homem do celular falava mais alto.

— Onde? É, lá mesmo. Bem na dobra.

Uma das freiras olhou para o alto com um sorriso triste enquanto a outra se encurvou para olhar o chão mais de perto. Um homem, fora de si, veio perguntar se as duas não gostariam de ir ao banheiro. Ele as acompanharia. As duas sacudiram a cabeça. Ficariam firmes, o Senhor lhes daria força.

— Como é que eu sei que ta roxo? Eu olhei, né Sissica. Com um espelho. Rá, cê pensou o quê?

Várias pessoas estavam agora de pé, tomadas de uma súbita revolta com aquela demora no embarque. Caminhavam de um lado para o outro. Por que o avião não saía?

— Cê pensa que eu pedi pra camareira olhar, é? Dá uma olhadinha aqui no meu furúnculo, minha filha, pra ver que cor é. É só levantar o...

Houve uma debandada. Algumas pessoas se precipitaram para o balcão de informações e começaram a bater com os punhos no balcão, exigindo embarque imediato ou explicações. Outras se dispersaram pelo aeroporto, em pânico. Só as duas freiras continuaram sentadas, com os olhos fechados e uma expressão de martírio, entre doce e dolorida, no rosto. Finalmente o homem despediu-se da Sissica, guardou o celular no bolso e disse para as freiras:

— Minha filhinha. Estou levando um joguinho eletrônico para ela e...

Então o homem se deu conta de que a sala de espera estava vazia e perguntou:

— Ué, já chamaram?

## Anexo 02

### A mentira

João chegou em casa cansado e disse para a mulher, Maria, que queria tomar um banho, jantar e ir direto para a cama. Maria lembrou João que naquela noite eles tinham ficado de jantar na casa de Pedro e Luísa. João deu um tapa na testa, disse um palavrão e declarou que de maneira nenhuma, não iria jantar na casa de ninguém. Maria disse que o jantar estava marcado há uma semana e seria uma falta de consideração com Pedro e Luísa, que afinal eram seus amigos, deixar de ir. João reafirmou que não ia. Encarregou Maria de telefonar para Luísa e dar uma desculpa qualquer. Que marcassem o jantar para a noite seguinte.

Maria telefonou para Luísa e disse que João chegara em casa muito abatido, até com um pouco de febre, e que ela achava melhor não tirá-lo de casa aquela noite. Luísa disse que era uma pena, que tinha preparado uma *Blanquette de Veau* que era uma beleza, mas que tudo bem. Importante é a saúde e é bom não facilitar. Marcaram o jantar para a noite seguinte, se João estivesse melhor.

João tomou um banho, jantou e foi se deitar. Maria ficou na sala vendo televisão. Ali pelas nove bateram na porta. Do quarto, João, que ainda não dormira, deu um gemido. Maria, que já estava de camisola, entrou no quarto para pegar seu robe-de-chambre. João sugeriu que ela não abrisse a porta. Naquela hora só podia ser chato. Ele teria que sair da cama. Que deixasse bater. Maria concordou. Não abriu a porta.

Meia hora depois, tocou o telefone, acordando João. Maria atendeu. Era Luísa querendo saber o que tinha acontecido.

— Por quê? — perguntou Maria.

— Nós estivemos aí há pouco, batemos, batemos e ninguém atendeu.

— Vocês estiveram aqui?

— Para saber como estava o João. O Pedro disse que andou sentindo a mesma coisa há alguns dias e queria dar umas dicas. O que houve?

— Nem te conto — contou Maria, pensando rapidamente. — O João deu uma piorada. Tentei chamar um médico e não consegui. Tivemos que ir a um hospital.

— O quê? Então é grave.

— A febre aumentou. Ele começou a sentir dores no corpo.

— Aparecem pintas vermelhas no rosto — sugeriu João, que agora estava ao lado do telefone, apreensivo.

— Estava com o rosto coberto de pintas vermelhas.

— Meu Deus. Ele já teve sarampo, catapora, essas coisas?

— Já. O médico disse que nunca tinha visto coisa igual.

— Como é que ele está agora?

— Melhor. O médico deu uns remédios. Ele está na cama.

— Vamos já para aí.

— Espere!

Mas Luísa já tinha desligado. João e Maria se entreolharam. E agora? Não podiam receber Pedro e Luísa. Como explicar a ausência das pintas vermelhas?

— Podemos dizer que o remédio que o médico deu foi milagroso. Que eu estou bom. Que podemos até sair juntos para jantar — disse João, já com remorso.

— Eles iam desconfiar. Acho que já estão desconfiados. É por isso que vêm para cá. A Luísa não acreditou em nenhuma palavra que eu disse.

Decidiram apagar todas as luzes do apartamento e botar um bilhete na porta. João ditou o bilhete para Maria escrever.

— Bota aí: “João piorou subitamente. O médico achou melhor interná-lo. Telefonaremos do hospital”.

— Eles são capazes de ir ao hospital à nossa procura.

— Não vão saber que hospital é.

— Telefonarão para todos. Eu sei. A Luísa nunca nos perdoará a *Blanquette de Veau* perdida.

— Então bota aí: “João piorou subitamente. Médico achou melhor interná-lo na sua clínica particular. O telefone lá é 236-6688”.

— Mas esse é o telefone do seu escritório.

— Exato. Iremos para lá e esperaremos o telefonema deles.

— Mas até que a gente chegue ao seu escritório...

— Vamos embora!

Deixaram o bilhete preso na porta. Apertaram o botão do elevador. O elevador já estava subindo. Eram eles!

— Pela escada, depressa!

O carro de Pedro estava barrando a saída da garagem do edifício. Não podiam usar o carro. Demoraram para conseguir um táxi. Quando chegaram ao escritório de João, que perdeu mais tempo explicando ao porteiro a sua presença ali no meio da noite, o telefone já estava tocando. Maria apertou o nariz para disfarçar a voz e atendeu:

— Clínica Rochedo.

“Rochedo?!” espantou-se João, que se atirara, ofegante, numa poltrona.

— Um momentinho, por favor — disse Maria.

Tapou o fone e disse para João que era Luísa. Que mulherzinha! O que a gente faz para preservar uma amizade. E não passar por mentiroso. Maria voltou ao telefone.

— O sr. João está no quarto 17, mas não poder receber visitas. Sua senhora? Um momentinho por favor.

Maria tapou o fone outra vez.

— Ela quer falar comigo.

Atendeu com a sua voz normal.

— Alô, Luísa? Pois é. Estamos aqui. Ninguém sabe o que é. Está com pintas vermelhas por todo o corpo e as unhas estão ficando azuis. O quê? Não, Luísa, vocês não precisam vir para cá.

— Diz que é contagioso — sussurrou João, que com a cabeça atirada para trás preparava-se para retomar o sono na poltrona.

— É contagioso. Nem eu posso chegar perto dele. Aliás, eles vão evacuar toda a clínica e colocar barreiras em todas as ruas aqui perto. Estão desconfiados que é um vírus africano que...

## Anexo 03

### Infidelidade

- Eu jamais fui infiel a minha mulher, doutor.
- Sim.
- Aliás, nunca tive outra mulher. Casei virgem.
- Certo.
- Mas, desde o começo, sempre que estava com ela, pensava em outra. Era a única maneira que conseguia, entende? Funcionar.
- Funcionar?
- Fazer amor. Sexo. O senhor sabe.
- Sei.
- No princípio, pensava na Gina Lollobrigida. O senhor se lembra da Gina Lollobrigida? Por um período, pensei na Sofia Loren. Fechava os olhos e imaginava aqueles seios. Aquela boca. E a Silvana Mangano. Também tive a minha fase de Silvana Mangano. Grandes coxas.
- Grandes.
- Às vezes, para variar, pensava na Brigitte Bardot. Aos sábados, por exemplo. Mas para o dia-a-dia, ou noite-a-noite, preferia as italianas.
- Não há nada de anormal nisso. Muitos homens...
- Claro, doutor. E mulheres também. Como é que eu sei que ela não estava pensando no Ralf Valone o tempo todo? Pelo menos eram da mesma raça.
- Continue.
- Tive a minha fase americana. A Mitzi Gaynor.
- Mitzi Gaynor?!
- Para o senhor ver. A Jane Fonda, quando era mais moça. Algumas coelhinhas da *Playboy*. E tive a minha fase nacionalista. Sônia Braga. Vera Fischer. E então começou.
- O quê?
- Nada mais adiantava. Eu começava a pensar em todas as mulheres possíveis. Fechava os olhos e me concentrava. Nada. Eu não conseguia, não conseguia...
- Funcionar.
- Funcionar. Isso que nós já estávamos na fase da Upseola.
- Upseola?
- Uma por semana e olhe lá. Mas nada adiantava. Até que um dia pensei num aspirador de pó. E fiquei excitado. Por alguma razão, aquela imagem me excitava. Outro dia pensei num Studebaker 48. Deu resultado. Tive então a minha fase de objetos. Tentava pensar nas coisas mais estranhas. Um daqueles ovos de madeira, para cerzir meia. Me serviu duas vezes seguidas. Pincel atômico roxo. A estátua da Liberdade. A ponte Rio-Niterói. Tudo isto funcionou. Quando a minha mulher se aproximava de mim na cama eu começava, desesperadamente, a folhear um catálogo imaginário de coisas para pensar. O capacete do Kaiser? Não. Uma Singer semi-automática? Também não. Um acordeom! Mnn, sim, um acordeom, um tentador acordeom, quente, resfolegante... Mas, depois de um certo tempo, passou a fase das coisas. Tentei pensar em animais. Figuras históricas. Nada adiantava. E então, de repente, surgiu uma figura na minha imaginação. Uma mulher madura. O cabelo começando a ficar grisalho. Olhos castanhos... Era eu pensar nessa mulher e me excitava. Até mais de uma vez por semana, até as segundas-feiras, doutor!
- E essa fase também passou?
- Não. Essa fase continua.
- Então, qual é o problema?
- O senhor não vê, doutor? Essa mulher que eu descrevi. É ela.
- Quem?
- A minha mulher. A minha própria mulher. Me ajude, doutor!

## Anexo 04

### Lar desfeito

José e Maria estavam casados há 20 anos e eram muito felizes um com o outro. Tão felizes que um dia, na mesa, a filha mais velha reclamou:

— Vocês nunca brigam?

José e Maria se entreolharam. José respondeu:

— Não, minha filha. Sua mãe e eu não brigamos.

— Nunca brigaram? — quis saber Vítor, o filho do meio.

— Claro que já brigamos. Mas sempre fizemos as pazes.

— Na verdade, brigas, mesmo, nunca tivemos. Desentendimentos, como todo mundo.

Mas sempre nos demos muito bem...

— Coisa mais chata — disse Venancinho, o menor.

Vera, a filha mais velha, tinha uma amiga, Nora, que a deixava fascinada com suas histórias de casa. Os pais de Nora viviam brigando. Era um drama. Nora contava tudo para Vera. Às vezes chorava. Vera consolava a amiga. Mas no fundo tinha uma certa inveja. Nora era infeliz. Devia ser bacana ser infeliz assim. O sonho de Vera era ter um problema em casa para poder ser revoltada como Nora. Ter olheiras como Nora.

Vítor, o filho do meio, freqüentava muito a casa de Sérgio, seu melhor amigo. Os pais de Sérgio estavam separados. O pai de Sérgio tinha um dia certo para sair com ele. Domingo. Iam ao parque de diversões, ao cinema, ao futebol. O pai de Sérgio namorava uma moça do teatro. E a mãe de Sérgio recebia visitas de um senhor muito camarada que sempre trazia presentes para Sérgio.

Venancinho, o filho menor, também tinha amigos com problemas em casa. A mãe do Haroldo, por exemplo, tinha se divorciado do pai do Haroldo e casado com um cara divorciado. O padrasto de Haroldo tinha uma filha de 11 anos que podia tocar o *Danúbio azul* espremendo uma das mãos na axila, o que deixava a mãe do Haroldo louca. A mãe do Haroldo gritava muito com o marido.

Bacana.

— Eu não agüento mais esta situação — disse Vera, na mesa, dramática.

— Que situação, minha filha?

— Essa felicidade de vocês!

— Vocês deviam ter o cuidado de não fazer isso na nossa frente — disse Vítor.

— Mas nós não fazemos nada!

— Exatamente.

Venancinho batia com o talher na mesa e reivindicava:

— Briga. Briga. Briga.

José e Maria concordavam que aquilo não podia continuar. Precisavam pensar nas crianças. Antes de mais nada, nas crianças. Manteriam uma fachada de desacordo, ódio e desconfiança na frente deles, para esconder a harmonia. Não seria fácil. Inventariam coisas. Trocariam acusações fictícias e insultos.

Tudo para não traumatizar os filhos.

Víbora, não! — gritou Maria, começando a erguer-se do seu lugar na mesa com a faca serrilhada na mão.

José também ergueu-se e empunhou a cadeira.

— Víbora, sim! Vem que eu te arrebento.

Maria avançou. Vera agarrou-se ao seu braço.

— Mamãe. Não!



Vítor segurou o pai. Venancinho, que estava de boca aberta e os olhos arregalados desde o começo da discussão — a pior até então —, achou melhor pular da cadeira e procurar um canto neutro da sala de jantar.

Depois daquela cena, nada mais havia a fazer. O casal teria que se separar. Os advogados cuidariam de tudo. Eles não podiam mais nem se enxergar.

Agora era Nora que consolava Vera. Os pais eram assim mesmo. Ela tinha experiência. A família era uma instituição podre. Sozinha, na frente do espelho, Vera imitava a boca de desdém de Nora.

— Podre. Tudo podre.

E esfregava os olhos, para que ficassem vermelhos. Ainda não tinha olheiras, mas elas viriam com o tempo. Ela seria amarga e agressiva. A pálida filha de um lar desfeito. Um pouco de pó-de-arroz talvez ajudasse.

Vítor e Venancinho saíam aos domingos com o pai. Uma vez foram ao Maracanã junto com Sérgio, o pai do Sérgio e a namorada do pai do Sérgio, a moça do teatro. O pai de Sérgio perguntou se José não gostaria de conhecer uma amiga da sua namorada. Assim poderiam fazer mais programas juntos. José disse que achava que não. Precisava de tempo para se acostumar com sua nova situação. Sabe como é.

Maria não tinha namorado. Mas no mínimo duas vezes por semana desaparecia de casa, depois voltava menos nervosa. Os filhos tinham certeza de que ela ia se encontrar com um homem.

— Eles desconfiam de alguma coisa? — perguntou José.

— Acho que não — respondeu Maria.

Estavam os dois no motel onde se encontravam, no mínimo duas vezes por semana, escondidos.

— Será que fizemos o certo?

— Acho que sim. As crianças agora não se sentem mais deslocadas no meio dos amigos. Fizemos o que tinha que ser feito.

— Será que algum dia vamos poder viver juntos outra vez?

— Quando as crianças saírem de casa. Aí então estaremos livres das convenções sociais. Não precisaremos mais manter as aparências. Me beija.

## Anexo 05

## Grande Edgar

Já deve ter acontecido com você.

— Não está se lembrando de mim?

Você não está se lembrando dele. Procura, freneticamente, em todas as fichas armazenadas na memória o rosto dele e o nome correspondente, e não encontra. E não há tempo para procurar no arquivo desativado. Ele está ali, na sua frente, sorrindo, os olhos iluminados, antecipando a sua resposta. Lembra ou não lembra?

Neste ponto, você tem uma escolha. Há três caminhos a seguir

Um, o curto, grosso e sincero.

— Não.

Você não está se lembrando dele e não tem por que esconder isso. O “Não” seco pode até insinuar uma reprimenda à pergunta. Não se faz uma pergunta assim, potencialmente embaraçosa, a ninguém, meu caro. Pelo menos não entre pessoas educadas. Você deve ter vergonha. Não me lembro de você e mesmo que lembrasse não diria. Passe bem.

Outro caminho, menos honesto mais igualmente razoável, é o da dissimulação.

— Não me diga. Você é o... o...

“Não me diga”, no caso, quer dizer “Me diga, me diga”. Você conta com a piedade dele e sabe que cedo ou tarde ele se identificará, para acabar com a sua agonia. Ou você poder dizer algo como:

— Desculpe, deve ser a velhice, mas...

Este também é um apelo à piedade. Significa “Não torture um pobre desmemoriado, diga logo quem você é!”. É uma maneira simpática de dizer que você não tem a menor idéia de quem ele é, mas que isso não se deve à insignificância dele e sim a uma deficiência de neurônios sua.

E há um terceiro caminho. O menos racional e recomendável. O que leva à tragédia e à ruína. E o que, naturalmente, você escolhe.

— Claro que estou me lembrando de você!

Você não quer magoá-lo, é isso! Há provas estatísticas de que o desejo de não magoar os outros está na origem da maioria dos desastres sociais, mas você não quer que ele pense que passou pela sua vida sem deixar um vestígio sequer. E, mesmo, depois de dizer a frase não há como recuar. Você pulou no abismo. Seja o que Deus quiser. Você ainda arremata:

— Há quanto tempo!

Agora tudo dependerá da reação dele. Se for um calhorda, ele o desafiará.

— Então me diga quem eu sou.

Neste caso você não tem outra saída senão simular um ataque cardíaco e esperar, falsamente desacordado, que a ambulância venha salvá-lo. Mas ele pode ser misericordioso e dizer apenas:

— Pois é.

Ou:

— Bota tempo nisso.

Você ganhou tempo para pesquisar melhor a memória. Quem é esse cara, meu Deus? Enquanto resgata caixotes com fichas antigas no meio da poeira e das teias de aranha do fundo do cérebro, o mantém à distância com frases neutras como *jabs* verbais.

— Como cê tem passado?

— Bem, bem.

— Parece mentira.

— Puxa.

(Um colega da escola. Do serviço militar. Será um parente? Quem é esse cara, meu Deus?)

Ele está falando:

— Pensei que você não fosse me reconhecer...

— O que é isso?!

— Não, porque a gente às vezes se decepciona com as pessoas.

— E eu ia esquecer você? Logo você?

— As pessoas mudam. Sei lá.

— Que idéia!

(É o Ademar! Não, o Ademar já morreu. Você foi ao enterro dele. O... o... como era o nome dele? Tinha uma perna mecânica. Rezende! Mas como saber se ele tem uma perna mecânica? Você pode chutá-lo, amigavelmente. E se chutar a perna boa? Chuta as duas. “Que bom encontrar você!” e paf, chuta uma perna. “Que saudade” e paf, chuta a outra. Quem é esse cara?)

— É incrível como a gente perde contato

— É mesmo.

Uma tentativa. É um lance arriscado, mas nesses momentos deve-se ser audacioso.

— Cê tem visto alguém da velha turma?

— Só o Pontes.

— Velho Pontes!

(Pontes. Você conhece algum Pontes? Pelo menos agora tem um nome com o qual trabalhar. Uma segunda ficha para localizar no sótão. Pontes, Pontes...)

— Lembra do Croatê?

— Claro!

— Esse eu também encontro, às vezes, no tiro ao alvo.

— Velho Croatê!

(Croatê. Tiro ao alvo. Você não conhece nenhum Croatê e nunca fez tiro ao alvo. É inútil. As pistas não estão ajudando. Você decide esquecer toda a cautela e partir para um lance decisivo. Um lance de desespero. O último, antes de apelar para o enfarte.)

— Rezende...

— Quem?

Não é ele. Pelo menos isto está esclarecido.

— Não tinha um Rezende na turma?

— Não me lembro.

— Devo estar confundindo.

Silêncio. Você sente que está prestes a ser desmascarado.

Ele fala:

— Sabe que a Ritinha casou?

— Não!

— Casou.

— Com quem?

— Acho que você não conheceu. O Bituca.

Você abandonou todos os escrúpulos. Ao diabo com a cautela. Já que o vexame é inevitável, que ele seja total, arrasador. Você está tomado por uma espécie de euforia terminal. De delírio do abismo. Como que não conhece o Bituca?

— Claro que conheci! Velho Bituca...

— Pois casaram.

É a sua chance. É a saída. Você passa ao ataque.

— E não avisaram nada?!

— Bem...

— Não. Espera um pouquinho. Todas essas coisas acontecendo, a Ritinha casando com o Bituca, o Croatê dando tiro, e ninguém me avisa nada?!

— É que a gente perdeu contato e...

— Mas o meu nome está na lista, meu querido. Era só dar um telefonema. Mandar um convite.

— É...

— E você ainda achava que eu não ia reconhecer você. Vocês é que se esqueceram de mim!

— Desculpe, Edgar. É que...

— Não desculpo não. Você tem razão. As pessoas mudam...

(Edgar. Ele chamou você de Edgar. Você não se chama Edgar. Ele confundiu você com outro. Ele também não tem a mínima idéia de quem você é. O melhor é acabar logo com isso. Aproveitar que ele está na defensiva. Olhar o relógio e fazer cara de “Já?!”.)

— Tenho que ir. Olha, foi bom ver você, viu?

— Certo, Edgar. E desculpe, hein?

— O que é isso? Precisamos nos ver mais seguido.

— Isso.

— Reunir a velha turma.

— Certo.

— E olha, quando falar com a Ritinha e o Mutuca...

— Bituca.

— E o Bituca, diz que eu mandei um beijo. Tchou, hein?

— Tchou, Edgar!

Ao se afastar, você ainda ouve, satisfeito, ele dizer “Grande Edgar”. Mas jura que é a última vez que fará isso. Na próxima vez que alguém lhe perguntar “Você está me reconhecendo?” não dirá nem não. Sairá correndo.

## Anexo 06

### O Falcão

Só uma palavra descrevia a vida de Antônio. Foi a palavra que ele usou quando viu o tamanho da fila do ônibus.

— Que merda!

Estava mal empregado, mal casado, mal tudo. E agora precisava chegar em casa e dizer à mulher que não atingira sua cota de vendas para o mês e que não podiam contar com o extra para pagar a prestação da geladeira nova. E que ele não o incomodasse.

Foi quando sentiu que encostavam a ponta de um cano nas suas costas. E uma voz igualmente dura disse no seu ouvido:

— Entra no carro.

Entrou no carro. O homem que metera a arma nas suas costas entrou em seguida. Antônio ficou espremido entre ele e outro homem. Que parecia ser quem dava as ordens.

— Vamos, vamos — disse o outro homem.

O carro arrancou. Eram quatro. Dois na frente. Os quatro bem vestidos. Quando conseguiu falar, Antônio perguntou:

— O que é isto?

O silêncio.

— É seqüestro?

Não podia ser seqüestro. Ele era um insignificante. Não tinha dinheiro. Não tinha nada. Iam querer sua geladeira nova? Assalto também não era. Não pareciam interessados no que ele tinha nos bolsos (chaveiro, o dinheiro contado para o ônibus, uma fração de bilhete da loteria, as pastilhas para azia). Não pareciam interessados em nada. Olhavam para a frente e não falavam.

— Vocês não pegaram o homem errado, não?

O homem da esquerda, o que parecia estar no comando, finalmente olhou para Antônio. Disse:

— Fica quietinho que é melhor pra todo mundo.

— Mas por que me pegaram?

O homem sentado no banco da frente olhou para trás. Estava sorrindo. Não era um sorriso amigável.

— Você sabe por quê.

E de repente os quatro estavam falando. Cada um dizia uma frase, como se tivessem ensaiado.

— Você está sendo observado desde o aeroporto em Genebra.

— A Margaret, que você levou pro quarto, trabalha para o Alcântara. Foi ela quem nos deu o local do seu encontro com o Frankel, hoje.

— Foi a noite mais cara da sua vida, Falcão.

— Espera um pouquinho. Meu nome não é Falcão.

— Claro que não.

— Sabemos até que vinho você e a Margaret tomaram no jantar.

— A truta estava boa, Falcão?

— Meu nome não é Falcão!

— E a Margaret, que tal? Comparada com a truta?

— Eu posso provar que não sou o Falcão. É só olharem minha identidade!

— Nos respeite, Falcão. Nós estamos respeitando você.

— Mas é verdade? Vocês pegaram o homem errado! Olhem aqui...

Antônio começou a tirar a carteira do bolso de trás mas o homem à sua direita o deteve. O da esquerda falou, num tom magoado:

— Não nos menospreze assim, Falcão. Só porque você é quem é, não é razão para nos menosprezar. Por favor.

— Mas olhem a minha identidade!

— Você tem mil identidades. O Alcântara nos avisou: não deixem ele enrolar vocês. O Falcão é uma águia.

— O Alcântara admira muito você, Falcão. Diz que se você não fosse tão bom, não seria preciso matá-lo.

Antônio deu uma risada. Na verdade, foi mais um latido. Seguido de um longo silêncio. Depois:

— Vocês vão me matar?

— Você sabe que sim.

Novo silêncio. Os quatro homens também pareciam subitamente tomados pela gravidade da situação. O da frente olhou para Antônio e sorriu, desta vez sem desdém. Depois virou-se para a frente e sacudiu a cabeça. Como se recém-tivesse se dado conta do que ia acontecer dali a pouco. Iam matar o Falcão. Estavam vivendo os últimos instantes de vida do grande Falcão. E Antônio sentiu uma coisa que nunca sentira antes. Uma espécie de calma superior. Nunca na sua vida participara de uma coisa tão solene. Quando falou, sua voz parecia a de outra pessoa.

— Por quê?

— O senhor sabe por quê.

— Onde?

Alguns segundos de hesitação. Depois:

— Na ponte.

O motorista lembrou-se:

— O seu Alcântara mandou perguntar se o senhor queria deixar recado pra alguém.

Algum último pedido.

Tinham passado a tratá-lo de “senhor”.

— Não, não.

O homem da esquerda parecia saber mais do que os outros sobre a vida do Falcão.

— Algum recado para a condessa?

Antônio sorriu tristemente.

— Só diga que pensei nela, no fim.

O homem da frente sacudiu a cabeça outra vez. Que desperdício, terem que matar um homem como Falcão.

Quando chegaram à ponte, ninguém tomou a iniciativa de descer do carro. Ninguém falou. Pareciam constrangidos. Foi Antônio quem disse:

— Vamos acabar logo com isso.

— O senhor quer alguma coisa? Um cigarro?

— Estou tentando parar — brincou Antônio.

Depois se lembrou de um anúncio que vira numa revista e perguntou:

— Nenhum de vocês teria um frasco de Cutty Sark no bolso, teria?

Os quatro riram sem jeito. Não tinham. Antônio deu de ombros. Então não havia por que retardar a execução.

Um dos homens abriu os braços e disse:

— Não nos leve a mal...

— O que é isso? — sorriu Antônio. — O que tem que ser, tem que ser. E não posso me queixar. Tive uma vida cheia.

Os quatro apertaram a mão de Antônio, emocionados. Depois amarraram suas mãos atrás e o jogaram da ponte.

## Anexo 07

### Sebo

O homem disse o próprio nome e ficou me olhando atentamente. Como alguém que tivesse atirado uma moeda num poço e esperasse o “plim” no fundo. Repeti o nome algumas vezes e finalmente me lembrei. Plim. Mas claro.

— Comprei um livro seu não faz muito.

Ele sorriu, mas apenas com a boca. Perguntou se podia entrar. Pedi para ele esperar até que eu desengatasse as sete trancas da porta.

— Você compreende — expliquei —, com essa onda de assassinatos...

Ele compreendia. Estranhos assassinatos. Todas as vítimas eram intelectuais. Ou pelo menos tinham livros em casa. Dezesseis vítimas até então. Se soubesse que seria a décima sétima eu não teria me apressado tanto com as correntes.

— Você leu meu livro? — ele perguntou.

— Li!

Essa terrível necessidade de não magoar os outros. Principalmente os autores novos.

— Não leu — disse ele.

— Li. Li!

Essa obscena compulsão de ser amado.

— Leu todo?

— Todo.

Ele ainda me olhava, desconfiado. Elaborei:

— Aliás, peguei e não larguei mais até chegar ao fim.

Ele ficou em silêncio. Elaborei mais:

— Depois li de novo.

Ele nada. Exclamei:

— Uma beleza!

— Onde é que ele está?

Meu Deus, ele queria a prova. Fiz um gesto vago na direção da estante. Felizmente, nunca botei um livro fora na minha vida. Ainda tenho — ainda tinha — o meu *Livro de bebê*. Com a impressão do meu pé recém-nascido, pobre de mim. Venero livros. Tenho pilhas e pilhas de livros. Gosto do cheiro de livros novos e antigos. Passo dias dentro de livrarias. Gosto de manusear livros, de sentir a textura do papel com os dedos, de sentir seu volume na mão. Me ocupo tanto de livros e quase não me sobra tempo para a leitura.

Ele encontrou seu livro. Nós dois suspiramos, aliviados. Como é fácil fazer a alegria dos outros, pensei. Com uma pequena mentira eu talvez tivesse dado o empurrão definitivo numa vocação literária que, de outra forma, se frustraria. Num transbordamento de caridade, declarei:

— Que livro! Puxa!

Mas ele não me ouviu. Apertava o livro entre as mãos. Disse:

— O último. Finalmente.

— O quê?

Ele começou a avançar na minha direção. Contou que a tiragem do livro tinha sido pequena. Quinhentos exemplares. Sua mãe comprara 30 e morrera antes de distribuir aos parentes. Ele tinha ficado com 453. Dezesete cópias tinham acabado num sebo que, através dos anos, vendera todos. Ele seguira a pista de 16 dos 17 compradores e os estrangulava. Faltava o décimo sétimo.

— Por quê? — gritei. E acrescentei, anacronicamente: — Homem de Deus?

No livro tinha um cacófato horrível. Ele não podia suportar a idéia de descobrirem seu cacófato.

— Eu não notei! Eu não notei! — protestei.

Não adiantou. Ninguém que tivesse lido o livro podia continuar vivo. Ele queria deixar o mundo tão inédito quanto nascera.

— Mas essas coisas não têm import... — comecei a dizer.

Mas ele me pegou e me estrangulou.

Bem feito! Para eu aprender a não ser bem-educado. Meu consolo é que depois ele descobriria que as páginas do livro não tinham sido abertas e o remorso envenenaria suas noites.

Enfim. É o que dá freqüentar sebos.

**Anexo 08****Trapezista**

Querida, eu juro que não era eu. Que coisa ridícula! Se você estivesse aqui — Alô? Alô? — olha, se você estivesse aqui ia ver a minha cara, inocente como o Diabo. O quê? Mas como, ironia? “Como o Diabo” é força de expressão, que diabo. Você acha que eu ia brincar numa hora desta? Alô! Eu juro, pelo que há de mais sagrado, pelo túmulo de minha mãe, pela nossa conta no banco, pela cabeça dos nossos filhos, que não era eu naquela foto de carnaval no Cascalho que saiu na *Folha da Manhã*. O quê? Alô! Alô! Como é que eu sei qual é a foto? Mas você não acaba de dizer... Ah, você não chegou a dizer... ah, você não chegou a dizer qual era o jornal. Bom, bem. Você não vai acreditar mas acontece que eu também vi a foto. Não desliga! Eu também vi a foto e tive a mesma reação. Que sujeito parecido comigo, pensei. Podia ser gêmeo. Agora, querida, nunca, em nenhum momento, está ouvindo? Em nenhum momento me passou pela cabeça a idéia de que você fosse pensar — querida, eu estou até começando a achar graça —, que você fosse pensar que aquele era eu. Por amor de Deus. Pra começo de conversa, você pode me imaginar de pareô vermelho e colar havaiano, pulando no Cascalho com uma bandida em cada braço? Não, faça-me o favor. E a cara das bandidas! Francamente, já que você não confia na minha fidelidade, que confiasse no meu bom gosto, poxa! O quê? Querida, eu não disse “pareô vermelho”. Tenho a mais absoluta, a mais tranqüila, a mais inabalável certeza que eu disse apenas “pareô”. Como é que eu podia saber que era vermelho se a fotografia não era em cores, certo? Alô? Alô? Não desliga! Não... Olha, se você desligar está tudo acabado. Tudo acabado. Você não precisa nem voltar da praia. Fica aí com as crianças e funda uma colônia de pescadores. Não, estou falando sério. Perdi a paciência. Afinal, se você não confia em mim não adianta nada a gente continuar. Um casamento deve se... se... como é mesmo a palavra?... se alicerçar na confiança mútua. O casamento é como um número de trapézio, um precisa confiar no outro até de olhos fechados. É isso mesmo. E sabe de outra coisa? Eu não precisava ficar na cidade durante o carnaval. Foi tudo mentira. Eu não tinha trabalho acumulado no escritório coisíssima nenhuma. Eu fiquei sabe para quê? Para testar você. Ficar na cidade foi como dar um salto mortal, sem rede, só para saber se você me pegaria no ar. Um teste do nosso amor. E você falhou. Você me decepcionou. Não vou nem gritar por socorro. Não, não me interrompa. Desculpas não adiantam mais. O próximo som que você ouvir será do meu corpo se estatelando, com o baque surdo da desilusão, no duro chão da realidade. Alô? Eu disse que o próximo som... que... O quê? Você não estava ouvindo nada? Qual foi a última coisa que você ouviu, coração? Pois sim, eu não falei — tenho certeza absoluta que não falei — em “pareô vermelho”. Sei lá que cor era o pareô daquele cretino na foto. Você precisa acreditar em mim, querida. O casamento é como um número de... Sim. Não. Claro. Como? Não. Certo. Quando você voltar pode perguntar para o... Você quer que eu jure? De novo? Pois eu juro. Passei sábado, domingo, segunda e terça no escritório. Não vi carnaval nem pela janela. Só vim em casa tomar um banho e comer um sanduíche e vou logo voltar para lá. Como? Você telefonou para o escritório? Meu bem, é claro que a telefonista não estava trabalhando, não é, bem? Há, há, você é demais. Olha, querida? Alô? Sábado eu estou aí. Um beijo nas crianças. Socorro. Eu disse, um beijo.



## Anexo 09

### O Sítio do Ferreirinha

Pela primeira vez na vida ele estava seguindo uma dieta, fazendo tudo o que o médico mandava. Até exercício. Durante anos ele se lamentara por não ter um carro inglês.

— Por que inglês?

— Porque a direção é no lado direito. Você abre a porta e já está na calçada. Não precisa dar toda aquela volta.

E agora estava fazendo até exercício. Corria todas as manhãs. Comprara abrigo, tênis e saía para correr todos os dias antes do café. Chegava em casa eufórico.

— Descobri uma coisa genial.

— O quê?

— Oxigênio!

Cortara completamente os doces. Logo ele, que certa vez provocara um enorme vexame. Estava caminhando na praça com a mulher – sob protestos –, quando de repente se inclinara para afagar a cabeça de um garoto. A mulher até estranhara, ele gostava de crianças mas não era dado àquelas demonstrações. Ele então se endireitara e a puxara pelo braço, forçando-a a apressar o passo.

— Vamos.

— Que pressa é essa?

— Eu roubei o pirulito do garoto. Vamos embora!

Mas era tarde. O garoto já dera o alarme, eles tinham tido que enfrentar uma falange de mães e babás indignadas, ele fora obrigado a devolver o pirulito.

Agora fazia abdominais no meio da sala. Volta e meia se olhava no espelho, alisava a barriga e perguntava:

— Diminuiu, hein? Não diminuiu?

Realmente, a barriga diminuía. A mulher ficou tão intrigada que foi procurar o novo médico dele, sem ele saber. Precisava conhecer o responsável por aquele milagre. O médico disse que não havia milagre nenhum. Quando ela perguntou como ele conseguira que o marido se dedicasse tanto a perder peso, o que nenhum outro conseguira, o médico sorriu e disse:

— Com o sítio do Ferreirinha.

Contou que, durante a primeira consulta com o novo cliente, perguntava, como quem não quer nada, se o cliente conhecia o Ferreirinha. Não? Pois o Ferreirinha tinha um sítio. E todos os fins de semana o Ferreirinha reunia no seu sítio um grupo de amigos e algumas mulheres. Modelos. Misses. Grandes mulheres. E outras. E todo fim de semana tinha o que o Ferreirinha chamava de “A Corrida do Ouro”. As mulheres saíam correndo pelos campos do Ferreirinha e os homens saíam correndo atrás. Quem pegasse uma ficava com ela para passar a noite. Os mais rápidos pegavam as mais bonitas. Os mais gordos e fora de forma não pegavam nenhuma. O cliente gostaria de entrar no grupo de amigos do Ferreirinha? Nada mais fácil. O médico apresentava. Mas antes ele precisava perder peso. Entrar em forma. Para não fazer feio no sítio do Ferreirinha. Quando o cliente estivesse no ponto – prometia o médico – seria apresentado ao Ferreirinha.

— Mas – perguntou a mulher – o sítio do Ferreirinha existe mesmo?

— Nem o sítio, nem o Ferreirinha – disse o médico.

— E como é que o senhor faz quando eles chegam no ponto para serem apresentados ao Ferreirinha?

Pensava no marido com uma mistura de raiva e pena. Ele estava perdendo a barriga para correr atrás de mulheres no sítio do Ferreirinha, o cretino. Mas que decepção ia ter quando descobrisse que o sítio não existia, pobrezinho.

— É uma coisa engraçada... – disse o médico. – A senhora sabe que, até hoje, nenhum dos meus clientes pediu para ser apresentado ao Ferreirinha? Eu digo: “Acho que você já está pronto para o sítio” ou “Amanhã vou apresentá-lo ao Ferreirinha”. Mas nenhum se acha em condições. Sempre querem treinar mais um pouco.

— Que raça – disse a mulher.

E o médico, mesmo sendo do gênero, teve que concordar:

— Que raça.

## Anexo 10

### O verdadeiro você

Um homem só se conhece em duas situações: quando está sob a ameaça de uma arma ou quando quer conquistar uma mulher. Há quem diga que existe um terceiro teste: como o homem reage diante de um vitral da catedral de Chartres. Pode ter sido um materialista incréu a vida toda, mas diante de um vitral da catedral de Chartres se descobre um místico — ou não. Sei de céticos que, com certa luz do entardecer batendo nos vitrais da catedral de Chartres, chegaram a levitar alguns centímetros, até racionalizarem a situação e voltarem para o chão. Mas só nos conhecemos, mesmo, na frente de uma arma ou atrás de uma mulher.

Você pode argumentar que ambas são situações de descontrole emocional. Errado: o descontrole é o homem. O controle é o disfarce. Você deve se julgar pelo seu comportamento quando enfrentou a possibilidade da morte ou quando estava a fim da (o nome é hipotético) Gisileide. Aquela vez que você se escondeu atrás de um poste para ver se ela chegava em casa com alguém. Meia-noite e você atrás do poste, sob o olhar curioso de cachorros e porteiros, fingindo que lia a lista do bicho no escuro. Aquele imbecil — e não esse cidadão adulto, respeitável, razoável, comedido, talvez até com títulos — é você. Tudo o mais é a capa do imbecil essencial. Tudo o mais é fingimento. Você nunca foi tão você quanto atrás daquele poste.

Pense em tudo o que você já fez para conquistar uma mulher. Os falsos encontros casuais, cuidadosamente arquitetados. Os falsos telefonemas errados, só para ouvir a voz dela. (“Telefonei para você? Onde eu estou com a cabeça!”) As bobagens que você disse, tentando impressioná-la. Pior, as bobagens que você ensaiou em casa e disse como se tivesse pensado na hora. O que você lhe escreveu, sem revisão ou autocrítica. Aquele ridículo era você. Os dias e dias que você passou só pensando nela. O país desse jeito, e você só pensando nela. Sem dormir, pensando. Tanta coisa para fazer, e você escrevendo o nome dela sem parar. Gisileide (digamos), Gisileide, Gisileide... E as mentiras? E a vez que você inventou que era meio-primo do Julio Iglesias?

E o que você sofreu quando parecia que não ia dar certo? Como um adolescente. Aquele adolescente era você. Isso que você é agora é o disfarce, é o imbecil essencial em recesso provisório. Só o vexame é autêntico num homem.

## Anexo 11

### Cultura

Ele disse: “O teu sorriso é como o primeiro suave susto de Julieta quando, das sombras perfumadas do jardim sob a janela insone, Romeu deu voz ao sublime Bardo e a própria noite aguçou seus ouvidos.”

E ela disse: “Corta essa.”

E ele disse: “A tua modéstia é como o rubor que assoma à face de rústicas campônias acossadas num quadro de Bruegel, pai, enaltecendo seu rubicundo encanto e derrotando o próprio simular de recato que a natureza, ao deflagrá-lo, quis.”

E ela disse: “Cumé que é?”

E ele: “Eu te amo como jamais um homem amou, como o Amor mesmo, em seu auto-amor, jamais se considerou capaz de amar.”

E ela: “Tô sabendo...”

“Tu é a chuva e eu sou a terra; tu és ar e eu sou fogo; tu és estrume, eu sou raiz.”

“Pô!”

“Desculpe. Esquece este último símile. Minha amada, minha vida. A inspiração é tanta que transborda e me foge, eu estou bêbado de paixão, o estilo tropeça no meio-fio, as frases caem do bolso...”

“Sei...”

“Os teus olhos são dois poços de águas claras onde brinca a luz da manhã, minha amada. A tua frente é como o muro de alabastro do tempo de Zamaz-al-Kaad, onde os sábios iam roçar o nariz e pensar na Eternidade. A tua boca é uma tâmara partida... Não, a tua boca é como um... um... Pera só um pouquinho...”

“Tô só te cuidando.”

“A tua boca, a tua boca, a tua boca... (Uma imagem, meu Deus!)”

“Que qui tem a minha boca?”

“A tua boca, a tua boca... Bom, vamos pular a boca. O teu pescoço é como o pescoço de Greta Garbo na famosa cena da nuca em *Madame Walewska*, com Charles Boyer, dirigido por Clarence Brown, iluminado por...”

“Escuta aqui...”

“Eu tremo! Eu desfaleço! Ela quer que eu a escute! Como se todo o meu ser não fosse uma membrana que espera a sua voz para reverberar de amor, como se o céu não fosse a campana e o Sol o badalo desta sinfonia espacial: uma palavra dela...”

“Tá ficando tarde.”

“Sim, envelhecemos. O Tempo, soturno cocheiro deste carro fúnebre que é a Vida. Como disse Eliot, aliás, Yeats — ou foi Lampedusa? —, o Tempo, esse surdo-mudo que nos leva às costas...”

“Vamos logo que hoje eu não posso ficar toda a noite.”

“Vamos! Para o Congresso Carnal. O monstro de duas costas do Bardo, acima citado. Que nossos espíritos entrelaçados alcem vô e fujam, e os sentidos libertos ergam o timão e insuflam as velas para a tormentosa viagem ao vórtice da existência humana, onde, que, a, e, o, um, como, quando, por que, sei lá...”

“Vem logo.”

“Palavras, palavras...”

“Depressa!”

“Já vou. Ah, se com estas roupas eu pudesse despir tudo, civilização, educação, passado, história, nome, CPF, derme, epiderme... Uma união visceral, pâncreas e pâncreas, os dois corações se beijando através das grades das caixas torácicas como Glenn Ford e Diana Lynn em...”

“Vem. Assim. Isso. Acho que hoje vamos conseguir. Agora fica quieto e...”

“Já sei!”

“O quê? Volta aqui, pô...”

“Como um punhado de amoras na neve das estepes. A tua boca é como um punhado de amoras na neve das estepes!”