



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS
DE LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

FABIO GUSTAVO ROMERO SIMEÃO

O ESPELHO E O VÍCIO: HUMOR E CRÍTICA SOCIAL
EM *FRONTEIRAS PERDIDAS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

João Pessoa – PB

2020

FABIO GUSTAVO ROMERO SIMEÃO

O ESPELHO E O VÍCIO: HUMOR E CRÍTICA SOCIAL
EM *FRONTEIRAS PERDIDAS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação dos Cursos
de Graduação Presenciais de Licenciatura
em Letras da Universidade Federal da
Paraíba (UFPb-Campus I) como requisito
parcial para obtenção do grau de
Licenciado em Letras com habilitação em
Língua Portuguesa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Neves Riambau Pinheiro

João Pessoa – PB

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S589e Simeão, Fabio Gustavo Romero.

O espelho e o vício: humor e crítica social em
Fronteiras perdidas, de José Eduardo Agualusa / Fabio
Gustavo Romero Simeão. - João Pessoa, 2020.
65 f.

Orientação: Vanessa Neves Rimbau Pinheiro.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura angolana. 2. Humor. 3. Crítica social. 4.
José Eduardo Agualusa. 5. Fronteiras perdidas. I.
Pinheiro, Vanessa Neves Rimbau. II. Título.

UFPB/CCHLA

*Para meus avós,
seu Simeão e dona Lindalva,
que entre sorrisos, abraços e afagos
fizeram do Brasil o meu segundo lar*

AGRADECIMENTOS

À UFPB que, nesses últimos anos, tem sido minha casa de estudos, pelos aprendizados, experiências e, principalmente, pelas pessoas que trouxe à minha vida.

Ao corpo docente do curso de Letras, pela dedicação ao ensino, à pesquisa e à extensão, como também pela competência profissional e humanidade com que diariamente desempenham esse ofício tão elementar que é a docência.

À professora Vanessa, por ter me recebido de braços abertos num momento em que o espaço acadêmico, o lugar que eu escolhera para mim, tinha se tornado tão espinhoso.

Com seu exemplo de excelência e sua bondade incondicional consegui me encantar mais uma vez com as possibilidades ofertadas pela pesquisa. Agradeço, também, por ter me introduzido nesse universo tão vasto e fascinante que é a literatura africana.

À professora Rinah e a Rodolfo, por terem aceitado tão prontamente o convite para participar da banca examinadora. É uma honra para mim ser avaliado por pessoas a quem admiro profundamente e por quem nutro tanto respeito.

O trabalho certamente se beneficiou com a sua leitura atenciosa e com as suas contribuições.

Aos amigos que fiz durante os anos da graduação e que, para além dos muros da universidade, passaram a formar parte da minha vida pessoal, por tantos momentos de alegria, carinho e descoberta que compartilhamos juntos.

Em especial, agradeço a Marcos, Val, May, Leo, Malu, e Louise que, desde os primeiros dias, tem estado ao meu lado e, em tantas oportunidades, me ensinado o valor da amizade.

Agradeço, também, aos grandes amigos que fiz quando migrei do curso de Letras (Espanhol) para o de Letras (Português) e com quem dividi tantos momentos marcantes, não só da minha formação acadêmica, mas humana também: a Letícia, Matheus, Mariana, Rita e Milena, meu muito obrigado.

A Estevam, meu namorado, que chegou com toda sua luz neste ano repleto de incertezas, pelo companheirismo e pelo carinho com que tem preenchido meus dias.

A sua presença sempre reconfortante tornou muito mais leve a realização deste trabalho.

Aos amigos de sempre que, mesmo com a distância física que nos separa há alguns anos, nunca senti longe, por todo o amor, compreensão e cuidado que têm me oferecido tão genuinamente. Não teria chegado até aqui sem o seu apoio incondicional.

Agradeço, especialmente, aos meus irmãos da vida, Gabriela e Alex, que, em tantas ligações de vídeo, foram um pedacinho do Paraguai que pude trazer comigo ao Brasil.

Muito obrigado por me acompanharem nessa jornada.

À Larissa, minha irmã, por todo o amor e paciência com que me acolheu nos momentos de medo ou insegurança. Mesmo sendo a irmã caçula, possui uma sabedoria que me inspira a ser melhor pessoa todos os dias.

Aos meus pais, Guido e Lara, pelo amor incondicional e pela fé permanente no meu potencial. Muito obrigado por sempre acreditarem em mim e por investir todos seus esforços para me propiciar uma educação de qualidade.

Levo no coração o exemplo de bondade e perseverança do meu pai e de entrega e cuidado da minha mãe que, algum dia, espero poder alcançar.

Finalmente, aos meus avós, seu Simeão e dona Lindalva, por terem me acolhido aqui no Brasil.

Foram o seu amor, cuidado e fé que me proporcionaram um segundo lar.

Obrigado por me ensinarem a verdadeira extensão da palavra família.

RESUMO

Ao menos desde Aristóteles, um sem fim de filósofos, poetas e místicos têm se debruçado incansavelmente sobre a questão do cômico e do risível com o intuito de compreender seus tantos mistérios. Um dos tópicos que mais se repete nessa tradição de textos acerca da comicidade é o poder questionador ou, de certa forma, “destronador” que ela possui. De fato, passando pelas famosas comédias gregas da Antiguidade Clássica, pela literatura carnavalesca que prosperou durante a Idade Média, pelas sátiras políticas que circulavam no Iluminismo até chegarmos aos grandes espetáculos circenses e cinematográficos da modernidade e contemporaneidade, é notório como o cômico assumiu configurações muito diversas entre si, mas nunca perdeu sua essência crítica, irreverente, avessa a qualquer “verdade” que se pretendesse absoluta. É com essas considerações em mente que, neste trabalho, pretendemos realizar uma leitura do humor e crítica social presentes na obra de José Eduardo Agualusa. O escritor angolano, através de uma série de artifícios formais de tema e estilo, consegue retratar muito bem alguns dos principais problemas que prejudicam seu país num tom quase sempre leve e jocoso. Acreditamos, assim, que o cômico e o político conseguem mesclar-se na sua escrita para criar um discurso marcadamente denunciatório. Para ilustrar nossa hipótese, selecionamos para análise a coletânea de contos *Fronteiras perdidas* (1999) e, mais especificamente, “O carro malhado”, uma das dezesseis narrativas que enformam o referido livro. Nossas observações serão fundamentadas – principalmente, mas não apenas – nas reflexões de pensadores como Mikhail Bakhtin (2010; 2018), Henri Bergson (2018) e Vladimir Propp (1992) a respeito da comicidade e, também, nos estudos de Luzia de Maria (2004), Nádia B. Gotlib (2006), Edgar Allan Poe (2011) e Julio Cortázar (2006) sobre as particularidades formais do gênero conto.

Palavras-chave: Literatura angolana; Humor; Crítica social; José Eduardo Agualusa; *Fronteiras perdidas*.

ABSTRACT

At least since Aristotle, an endless number of philosophers, poets and mystics have been addressing the issues of the comic and the laughable in order to understand its many mysteries. One of the most repeated topics in this tradition of texts about comicality is the questioning or, in a way, “dethroning” power that it clearly possesses. In fact, passing through the famous Greek comedies of Classical Antiquity, the carnival literature that prospered during the Middle Ages, the political satires that circulated in the Enlightenment until we reach the great circus or cinematographic shows of modernity and contemporaneity, it is notorious how the comic assumed very diverse configurations, but never lost its critical, irreverent essence, averse to any absolute “truth”. It is with these considerations in mind that, in this study, we intend to make a close reading of the humor and social criticism present in the work of José Eduardo Agualusa. The Angolan writer, through a series of thematic and stylistic artifices, manages to portray very well some of the main problems that harm his country in a tone almost always light and playful. We believe, therefore, that the comical and the political can blend into his writing to create a markedly denouncing speech. To illustrate our hypothesis, we have selected for analysis the collection of short stories *Fronteiras perdidas* (1999) and, more specifically, “O carro malhado”, one of the sixteen narratives that make up the aforementioned book. Our observations will be based – mainly, but not only – on the insights of thinkers such as Mikhail Bakhtin (2010; 2018), Henri Bergson (2018) and Vladimir Propp (1992) regarding comicality, and also on the studies of Luzia de Maria (2004), Nádia B. Gotlib (2006), Edgar Allan Poe (2011) and Julio Cortázar (2006) on the formal particularities of the short story genre.

Keywords: Angolan literature; Humor; Social criticism; José Eduardo Agualusa; *Fronteiras perdidas*.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. QUANDO A PALAVRA SE FAZ ARMA: HUMOR, SOCIEDADE E LITERATURA	5
1.1 Do espírito carnavalesco ao efeito cômico: tópicos para pensar uma filosofia da comicidade	5
1.2 Formas breves, porém complexas: reflexões teóricas sobre o conto.....	17
2. O RISO CÁUSTICO DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: UMA LEITURA DE FRONTEIRAS PERDIDAS	29
2.1 “Sou um africano cidadão do mundo”: vida e obra de José Eduardo Agualusa	29
2.2 Entre o efeito cômico e a crítica social: O caso de “O carro malhado”	36
Considerações finais	51
Referências	54

Rimos de quem nos quer em silêncio. Rimos de quem abandonou a própria arte e se vendeu, e gostaria que todos estivessem à venda. Rimos de quem nos quer paralisar de horror.

O riso é a arma com que enfrentamos a maldade e a estupidez.

José Eduardo Agualusa

Introdução

Depois de pouco mais de uma década de um violento conflito bélico entre o exército do governo português e um conjunto de forças revolucionárias que se organizavam em grupos políticos com diferentes ideologias¹, mas que compartilhavam seu motivo anti-colonial, Angola finalmente conquistou os direitos à independência nacional e à soberania administrativa no ano de 1975. O longo processo de descolonização deu seus primeiros passos já em 1974, quando a Revolução dos Cravos² pôs fim à ditadura do chamado Estado Novo, o que, por sua vez, permitiu o reestabelecimento de relações mais cooperativas entre a antiga metrópole e a nação angolana. A proclamação da República Popular de Angola, no entanto, só aconteceria alguns meses depois, a 11 de novembro de 1975. Na altura, o primeiro presidente do recém-nascido país, o poeta Agostinho Neto, pronunciou um discurso no qual ao mesmo tempo em que enaltecia a vitória da revolução angolana sobre as forças imperialistas do Ocidente, também elencava os muitos desafios que seu país ainda deveria enfrentar para tornar-se verdadeiramente livre do jugo colonial.

Além de fazer uma alusão indireta aos grupos políticos contrários ao seu, e que na época ainda detinham importantes círculos de influência espalhados em algumas cidades do interior, o presidente Neto foi categórico ao afirmar seu compromisso em reerguer as estruturas econômicas de Angola, completamente devastadas pela herança colonial e pelos danos decorrentes da guerra que a interrompeu. No seu entendimento, o subdesenvolvimento do país era também uma consequência direta do modo de produção adotado pelo regime colonialista português. De acordo com Neto, Portugal só tinha investido nas áreas onde concentrava sua exploração econômica, deixando de lado setores com grande potencial para produzir riqueza interna. Esse procedimento teria gerado uma forte dependência do mercado interno angolano para com as flutuações de mercados internacionais, o que enfraquecia consideravelmente suas possibilidades de desenvolvimento autônomo. O principal caminho para a libertação efetiva de Angola residiria, assim, numa economia que funcionasse unicamente à serviço do seu povo, em

¹ Referimo-nos, principalmente, ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), de orientação marxista-leninista, à Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), de orientação liberal, e à União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), também liberal, porém com maior incidência na população rural, diferente dos grupos anteriores que concentravam seu foco nas cidades (cf. BIRMINGHAM, 2015).

² A 25 de abril de 1974 irrompe em Portugal a Revolução dos Cravos, golpe militar orquestrado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) que coloca fim ao regime ditatorial que havia vigorado no país por 41 anos, conhecido como Estado Novo (1933-1974) e centrado na figura de António de Oliveira Salazar (1889-1970). Para uma análise detalhada dos eventos que precederam ao referido episódio, além das suas consequências no cenário político e social português, conferir o X capítulo da *História de Portugal* (2009, pp. 706-745), coordenado por Rui Ramos, Bernardo Vasconcelos e Souza e Nuno Gonçalo Monteiro.

vez de se curvar perante os imperativos do neocolonialismo que ameaçavam desestabilizar a incipiente nação.

Nas suas palavras:

Pondo um ponto final ao colonialismo e barrando decididamente o caminho ao neocolonialismo, o MPLA afirma, neste momento solene, o seu propósito firme de mudar radicalmente as atuais estruturas, definindo já que o objetivo da reconstrução econômica será a satisfação das necessidades do povo. Queremos pôr a funcionar em pleno a máquina econômica e administrativa, combater o parasitismo de todo o tipo, acabar progressivamente com as distorções entre os setores da economia, entre as regiões do país, edificar um estado de justiça social. A economia será planificada para servir o homem angolano, e nunca o imperialismo devorador. (NETO *apud* PRECIOSO, 2018, p. 321)

Seguindo a direção ideológica que professava, nomeadamente o socialismo de base marxista-leninista, no dia da proclamação da independência angolana Agostinho Neto (*apud* PRECIOSO, 2018, p. 322) insistia que os esforços do governo liderado por ele funcionariam no sentido de eliminar a “exploração do homem pelo homem” para, desse modo, promover um desenvolvimento econômico mais justo. Todavia, nos dias de hoje, ao debruçarmo-nos sobre as condições econômicas e sociais do país, podemos ver que, mais de quarenta anos depois do famoso discurso proferido pelo presidente Neto, Angola ainda lida com as consequências nefastas do seu passado colonial e da guerra civil³ que vivenciou após sua libertação. De fato, o panorama de desigualdade social, gerado ao longo de mais de quatro séculos de dominação estrangeira e uma série de conflitos bélicos de grande porte, além da posterior concentração de renda nas áreas próximas à capital Luanda em detrimento de regiões interioranas, continua assolando quaisquer perspectivas de equidade econômica a nível nacional.

A literatura angolana, ao tomar para si o desígnio de revelar as tantas contradições que marcam negativamente a população do país como um todo, tem retratado muito bem esse quadro penoso de desigualdades. Nessa seara, deparamo-nos com a obra de autores amplamente

³ De 1975 a 2002, com alguns intervalos esporádicos, Angola naufragou em uma violenta guerra civil entre os principais agrupamentos políticos interessados em liderar o recém libertado país, que já citamos numa nota anterior: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). David Birmingham (2015, p. 109, tradução nossa), pesquisador inglês que se dedicou ao estudo sistemático da história moderna de Angola, nos oferece uma descrição estarrecedora da miséria que a guerra civil causou no território angolano: “Em 1974, uma grande exportação foi o café, transportado com eficiência por caminhões em rodovias asfaltadas construídas para fins militares estratégicos. Em 1991, uma das exportações que ultrapassaram o café foi a sucata de metal, extraída de meio milhão de toneladas de sucata não-ferrosa ligadas aos milhares de veículos militares e civis que haviam sido explodidos ao longo das estradas arruinadas de Angola durante os anos amargos de conflito. O cemitério de veículos militares era igualado pelo cemitério de vítimas humanas”.

celebrados, como o são, por exemplo, Pepetela, Manuel Rui e José Eduardo Agualusa que, amiúde, fazem da sua escrita um exercício de denúncia política e crítica social. Conscientes dos problemas que até hoje dificultam o pleno desenvolvimento de Angola, esses e outros escritores dedicam-se com veemência a pensar possibilidades outras para o seu futuro. Com efeito, as relações entre literatura e sociedade, entre as malhas da ficção e a realidade material, fazem-se especialmente presentes nos seus textos, os quais nos permitem conhecer de perto as agruras de um povo continuamente injustiçado pela história. Segundo Inocência Mata (1995, p. 28), essa tendência se origina numa espécie de “imperativo ético” que é característico da literatura africana e que termina por favorecer uma temática de natureza “especificamente histórico-cultural, enformada pelo social (na sua lata abrangência)”.

Tendo em vista essa paisagem singular, interessamo-nos particularmente pela obra de José Eduardo Agualusa. Nascido no Huambo, na região central de Angola, em 1960, desde a sua estreia literária com o romance histórico *A conjura* (1989) o escritor tem se engajado cada vez mais com problemáticas de ordem social, político e econômico que, de fato, povoam as páginas de seus livros. Esse teor crítico que leva o texto literário a imbricar-se profundamente com a realidade que mimetiza, ao ponto mesmo dos limites entre a ficção e o fato serem quase que apagados, comparece com especial vigor em *Fronteiras perdidas* (1999), título que selecionamos como *corpus* da nossa pesquisa. Trata-se de uma coletânea com dezesseis contos que, através de um discurso marcadamente cômico e zombeteiro, consegue expor as condições sociais que promovem a desigualdade econômica em Angola e também ridicularizar diversas figuras de autoridade, a quem, pelo menos em parte, o escritor parece considerar como os principais responsáveis.

É nesse sentido que, conforme sugerido pelo título desta monografia, propomos ler a literatura de Agualusa como se fosse um “espelho” no qual são refletidos alguns dos problemas cotidianos da sociedade angolana. No entanto, é importante sublinhar que, como todo espelho, a obra do escritor angolano também deforma, em certo grau, o objeto que reflete. No caso específico de *Fronteiras perdidas*, a deformação ficcional da realidade se dá em termos cômicos que encontram no poder reparador do riso uma ferramenta útil contra as tantas adversidades da vida. Para compreender melhor a mecânica por trás desse traço estilístico que, aliás, consideramos ser dos mais representativos quando se trata da obra de Agualusa, pretendemos, nos limites deste trabalho, realizar a leitura de “O carro malhado”, uma das narrativas que compõem a referida coletânea.

No conto em questão conhecemos a história de um simples policial que, desesperado com sua situação financeira, termina envolvendo-se em atividades ilícitas. Assim,

Agualusa parece desenhar Angola como um espaço onde a lei e a ordem não conseguem sobreviver, visto que são aqueles responsáveis por velar pelo seu cumprimento que acabam por transgredi-las. O povo angolano, por sua vez, comparece como a vítima-mor das autoridades públicas que, ao menos em tese, deveriam servi-lo. Tanto o tema escolhido pelo escritor angolano quanto o tratamento estético que lhe é dado serão levados em consideração durante nosso exame de “O carro malhado”. Para tanto, dividimos a presente monografia em dois capítulos que, por seu turno, são sub-divididos em dois momentos independentes.

No primeiro capítulo, de teor mais teórico, iremos abordar as reflexões de autores que se dedicaram a pensar os fenômenos da comicidade desde um ponto de vista ao mesmo tempo estético e filosófico. Aqui, as considerações de Mikhail Bakhtin (2010; 2018) a respeito da festa do carnaval e, mais especificamente, da sua tradução literária, serão importantes para compreender a lógica “ao revés” típica do registro cômico. Além disso, o trabalho do filósofo russo nos permitirá conhecer a “história social” do riso, o que será útil para situar no tempo uma tradição literária cômica que, de certo modo, continua viva em textos notadamente burlescos como o é, por exemplo, “O carro malhado”. Os estudos sobre a gênese do efeito cômico e da técnica apropriada para atingi-lo, realizados, respectivamente, por Henri Bergson (2018) e Vladimir Propp (1992) também serão convocados para compor o nosso marco teórico. Esses autores nos ajudarão a compreender melhor os artifícios cômicos que Agualusa emprega para concretizar sua crítica. Num segundo momento desse mesmo capítulo, nossa atenção recairá sobre as discussões em torno do gênero conto e suas particularidades formais, com o intuito de traçar as transformações que sofreu ao longo do tempo e aferir sua configuração moderna. Nessa seção, os trabalhos de Luzia de Maria (2004), Nádia B. Gotlib (2006), Edgar Allan Poe (2011) e Julio Cortázar (2006) serão as principais fontes consultadas.

No segundo capítulo, de teor mais histórico-contextual e propriamente analítico, iremos, num primeiro momento, traçar as principais tendências da literatura angolana do pós-independência, a fim de situar a obra de Agualusa num panorama mais amplo. Aqui, recorreremos a alguns críticos literários como Carlos Ervedosa (1979), Pires Laranjeira (1995) e Maria N. S. Fonseca e Tereza T. Moreira (2007). Iremos, também, debruçar-nos sobre alguns títulos do escritor angolano para conhecer mais a fundo o seu estilo narrativo e os temas que costuma privilegiar, fundamentados, principalmente, nas apreciações críticas de Rita Chaves (2000), Silvio R. Jorge (2007) e Mário C. Lugarinho (2007). Finalmente, na última seção do nosso trabalho, realizaremos a leitura de “O carro malhado”, procurando evidenciar a dimensão cômica do conto, o seu sentido político e as estratégias narrativas que o caracterizam.

1. QUANDO A PALAVRA SE FAZ ARMA: HUMOR, SOCIEDADE E LITERATURA

1.1 Do espírito carnavalesco ao efeito cômico: tópicos para pensar uma filosofia da comicidade

O estudo teórico do cômico, i. e., de tudo aquilo que tanto na vida quanto na arte suscita o riso e desperta a alegria no espírito humano, passou por transformações profundas ao longo da história. Logo, a depender do contexto temporal ou cultural ao qual nos reportarmos, observaremos que as concepções do que viriam a ser o cômico e o riso, e a sua consequente (des)valorização ética ou estética, diferem consideravelmente. Já na Antiguidade Clássica, pensadores como Hipócrates, Aristóteles e Luciano debruçavam-se sobre essas questões, comungando de uma opinião positiva acerca dos fenômenos da comicidade. É conhecida, por exemplo, a fórmula do estagirita segundo a qual “o homem é o único ser vivente que ri” (ARISTÓTELES *apud* BAKHTIN, 2010, p. 59).

De acordo com Mikhail Bakhtin (2010, p. 59), o que a máxima de Aristóteles expressa é uma compreensão particular do riso como um “privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas”, o que atestaria sua relevância social na altura, mas também na posterioridade, haja vista que uma parcela considerável da consciência ocidental encontra na doutrina aristotélica um dos seus pilares mais importantes. Ainda segundo o filósofo russo, foi essa postura favorável para com o risível que a maior parte do Ocidente adotou, pelo menos até o fim do Renascimento no século XVI. Isso teria permitido o desenvolvimento, iniciado na Antiguidade e continuado durante a Idade Média, de uma cultura fundada numa visão de mundo cômica que existia paralelamente ao discurso da cultura oficial ou “séria” – do Estado e da Igreja –, quase como o seu “avesso”, e que se materializava em festividades populares, no teatro da praça pública e até na literatura, oral e escrita.

O eterno embate entre essas formas opostas de interpretar a realidade criava na psicologia medieval uma certa “dualidade do mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 5) que não se limitava ao campo das abstrações, das ideias filosóficas e da arte, mas que era, sobretudo, *vivida*⁴ como tal. O espírito cômico que nascia desse confronto entre o registro oficial tido como sério e sua paródia alegre permeava igualmente as esferas da vida pública e privada, formando

⁴ Esse sentimento dualista era tão acentuado que, conforme Bakhtin (2018, p. 148, grifos do autor) coloca, poderíamos dizer que “o homem medieval levava mais ou menos *duas vidas*: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra *público-carnavalesca*, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos”.

assim uma totalidade ambígua; daí Bakhtin (2010; 2018) considerar seus limites não a partir de referências espaciais, que o reduziriam a uma topografia unívoca, mas temporais, e elencar o carnaval como sua festa arquetípica e época do ano em que atingia seu ápice.

Diz ele:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”). As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 2018, p. 140, grifos do autor)

É nesse ambiente de furor coletivo, marcado pelo apagamento de todas as hierarquias sociais, políticas e materiais que habitualmente separavam os homens uns dos outros, que a visão de mundo carnavalesca podia aflorar com maior intensidade e, desse modo, instaurar sua própria ordem social. Assim, nos dias do carnaval, tanto o ascetismo opressivo da Igreja Católica quanto a ideologia autoritária do feudalismo – ou seja, as bases estruturais da desigualdade social no Medieval – eram provisoriamente postas de lado e uma espécie de “reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 2010, p. 8) emergia no seu lugar. Como as formas usuais de vida e sociabilidade que reforçavam os princípios tradicionais de estratificação e imobilidade social eram abandonadas, é natural que novas formas de feição mais igualitária fossem adotadas; à vista disso, formava-se em torno do carnaval toda uma coleção de imagens, símbolos e rituais que constituíam uma verdadeira “linguagem carnavalesca” capaz de expressar o espírito da referida festa com mais propriedade do que aquelas disponíveis normalmente.

Segundo Bakhtin (2018), essa linguagem traduzia o caráter antagônico ou “destronador⁵” do carnaval através de uma série de estratégias discursivas que funcionavam no

⁵ Além de ser um dos seus rituais ou encenações mais comuns, o “destronamento” de reis e outras autoridades ou figuras de poder era também a expressão simbólica de um certo inconformismo típico do carnaval, que, conforme vimos discutindo, era a festa na qual o *status quo* da sociedade medieval tornava-se objeto de escárnio popular. De acordo com Bakhtin (2018, p. 142, grifos do autor): “A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)”.

sentido de desqualificar as tradições oficiais e os valores comuns da sociedade medieval, sendo a principal delas o riso:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 2010, p. 10, grifos do autor)

Nesse contexto em particular, o riso ganhava uma relevância significativa, na medida em que era empregado para vencer os medos, ansiedades e provações que a vida cotidiana ou “extracarnavalesca” trazia consigo. Assim, ritos religiosos, como as missas e procissões, e eventos civis, como a coroação de reis ou a nomeação de nobres e cavaleiros, eram satirizados nos teatros de rua e na praça pública, encenados de maneira jocosa como para desnudá-los da sua suntuosidade e pompa usuais⁶. Na literatura ocorria um fenômeno similar; obras canônicas ou inclusive gêneros literários mais “sérios” também eram parodiados⁷ e recitados por bardos errantes durante as festividades. Essas práticas eram amplamente aceitas não só pela sociedade comum, mas também pelas autoridades clericais e seculares, e diziam de uma atitude geral muito favorável para com a comicidade e o riso. Ambos fenômenos eram considerados como partes integrais da alma humana e, por isso mesmo, altamente valorizados.

Todavia, do século XVII em diante, com o declínio do sistema feudal, a consolidação das monarquias absolutistas, e o surgimento da filosofia racionalista de figuras como Michel de Montaigne⁸ e René Descartes, o cômico e tudo aquilo que se relacionasse com

⁶ Como exemplares dessa tradição paródica na vida eclesiástica, Bakhtin (2010) lembra da “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e da “festa do asno”, que caçoavam da liturgia sacra e eram celebradas nas próprias igrejas, muitas vezes até pelos párocos. Com relação aos eventos civis, Bakhtin (2010) explica que bufões ou “bobos” da corte escarneciam de cerimônias oficiais, recriando-as num tom burlesco para o deleite da plebe.

⁷ “Uma das obras mais antigas e célebres desta literatura, *A ceia de Ciprião* (*Coena Cypriani*), travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos). Essa paródia estava autorizada pela tradição do ‘riso pascal’ (*risus paschalis*) livre; nela encontramos ecos longínquos das saturnais romanas. Outra obra muito antiga do mesmo gênero, *Vergilius Maro grammaticus*, é um erudito tratado semiparódico sobre a gramática latina, ao mesmo tempo que uma paródia da sabedoria escolástica e dos métodos científicos dos começos da Idade Média” (BAKHTIN, 2010, p. 12, grifos do autor). Ou seja, a paródia carnavalesca não se limitava a recriar num formato cômico títulos específicos da literatura (como a Bíblia) ou então gêneros literários (como um tratado de gramática), mas também caçoava do próprio modo em que se concebia o conhecimento dito “sério” ou “oficial”.

⁸ A título de ilustração dessa mudança no “gosto” estético do Ocidente, Bakhtin (2010, p. 56, grifos nossos) cita um comentário que Montaigne faz nos seus *Ensaio*s sobre algumas obras representativas da tradição cômica e que na altura já tinham sido consagradas pela sua genialidade artística e valor humanista: “Entre os livros *simplesmente divertidos*, encontro entre os modernos o *Decameron*, de Boccaccio, Rabelais e os *Beijos* de Jean Second, se podem ser colocados nessa categoria, de *bons para divertir*”. Pela avaliação quase trivial que o filósofo francês faz desses textos, os quais considera “simplesmente divertidos” e “bons para divertir”, evidencia-se a indiferença com a qual

o universo do ridículo deixaram de ser celebrados com entusiasmo para ser totalmente desacreditados. O discurso cômico e o riso foram perdendo paulatinamente o seu espaço no seio da vida coletiva até se virem despojados do seu prestígio intelectual como veiculadores de conhecimento legítimo sobre aspectos da condição humana. Da mesma forma, as manifestações artísticas associadas ao registro da comicidade, como as paródias, comédias, sátiras, farsas e *fabliaux*, foram preteridas, consideradas menos sofisticadas do que aquelas mais próximas às esferas do belo, do sublime e do trágico.

A respeito dessa mentalidade, que tão abertamente condenava o risível, Bakhtin (2010) escreve:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 2010, pp. 57-58)

A partir de então, relegado ao domínio dos “gêneros menores”, que retratavam as peripécias desimportantes dos “estratos mais baixos da sociedade”, e considerado apenas como um “divertimento ligeiro” ou “castigo útil” para os “seres inferiores e corrompidos”, o riso terminou por ser compreendido desde um prisma negativo, fragmentado e lacunar, em direta oposição à positividade catártica atribuídas às categorias do sublime e do trágico.

Esse ponto de vista torna-se hegemônico e, conforme Vladimir Propp (1992, p. 18) alerta, irrompe em grande parte dos tratados de poética do período romântico e pós-romântico também, onde “as conclusões obtidas a partir do estudo do trágico ou do sublime são aplicadas inversamente ao cômico, como que com sinal trocado”. Com efeito, nesses textos o cômico aparece usualmente associado a rótulos negativos ou noções que implicam diferentes graus de incompletude, como o “insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc.” (PROPP,

o mundo da comicidade já estava sendo tratado nas primeiras décadas do século XVII, e que, como veremos adiante, somente piorou nos anos subsequentes.

1992, p. 20). Para o filólogo russo, essa abordagem dicotômica que eleva o trágico ao mesmo tempo em que rebaixa o cômico “se revela morta e abstrata”, na medida em que “não revela a natureza da comicidade em sua especificidade” (PROPP, 1992, pp. 18-19).

Outra grande tendência nos estudos do cômico, e que Propp (1992) julga igualmente equivocada, é a chamada “teoria dos dois aspectos”. Segundo essa linha de pensamento, desenvolvida durante o século XIX, mas com certa adesão ainda hoje, nem toda expressão cômica deveria ser descartada como supérflua ou torpe. Isso porque existiriam dois aspectos ou “níveis” do fenômeno cômico essencialmente distintos entre si: um “alto” ou erudito e outro “baixo” ou popular. Ao discorrer sobre quais critérios essa divisão se estabeleceria, Propp (1992, p. 21) cita a observação de J. H. Kirchmann, para quem “se o absurdo comparece em grau elevado então o cômico é grosseiro, se o absurdo for menos explícito então o cômico é fino”. Nesse sentido, somente as obras cuja construção formal obedecesse às prerrogativas do cômico-alto estariam aptas para tornar-se objeto de estudo da estética, enquanto aquelas obras com elementos do cômico-baixo, não; essas últimas seriam apenas artefatos “extra-estéticos” (PROPP, 1992, p. 21), ou seja, sequer mereceriam ser examinadas pelo estudioso de arte.

Propp (1992) considera essa divisão errônea por dois motivos. Em primeiro lugar, porque ela parece fundamentar-se em parâmetros mais sociais do que estéticos. Diz ele: “Na teoria dos dois aspectos da comicidade, a ‘fina’ e a ‘vulgar’, entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão” (PROPP, 1992, p. 23, grifos do autor). Assim, por trás da desqualificação de traços estilísticos do cômico-baixo, encontrar-se-ia não uma preocupação genuína pela tipologia da comicidade, o que de fato poderia apresentar certo valor científico, mas um preconceito elitista, expresso na rejeição da produção cultural das camadas sociais menos favorecidas, das formas artísticas típicas do registro popular⁹.

Em segundo lugar, Propp (1992) argumenta que uma análise rigorosa dos títulos mais representativos da tradição cômica comprovaria a impossibilidade de uma divisão “pura” entre aspectos altos e baixos da comicidade, pois, amiúde, ambos aspectos surgem

⁹ Nessa altura da sua discussão, Propp (1992, pp. 21-22) menciona um comentário do escritor canadense Stephen B. Leacock, autor de uma vasta obra humorística, e que julgamos bastante sintomático da atitude negativa para com a comicidade dita “baixa”. Ao elogiar o efeito cômico de um livro que o tinha agradado particularmente, Leacock diz: “Não se trata de um riso paroxístico provocado pelas caretas de um palhaço salpicado de farinha ou sujo de fuligem que se apresenta no palco de um miserável teatro de variedades, mas de um humorismo realmente grande, que ilumina e eleva nossa literatura, no melhor dos casos uma vez, ou no máximo duas vezes a cada século”. Parece-nos evidente na avaliação que Leacock faz a necessidade de desqualificar toda uma parcela de manifestações cômicas associadas à cultura popular, e que na verdade têm um valor intrínseco respeitável, numa tentativa de separá-la daquilo que ele compreendia ser um tipo de humorismo muito superior.

concomitantemente, ou até mesmo profundamente imbricados. Nesse sentido, pretender separá-los com precisão tornar-se-ia um exercício teórico vazio, sem resultados de qualquer validade. De acordo com Propp (1992), se de fato levássemos em consideração a lógica da divisão dos aspectos da comicidade teríamos que desprezar como “extra-estéticas” a obra de grandes mestres do efeito cômico, como o foram, para citar apenas alguns, Aristóфанes, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Molière e Gógol, uma vez que esses autores utilizavam recursos do cômico-baixo com bastante frequência.

Uma vez estabelecido que a dicotomia trágico/cômico e a divisão do cômico entre aspectos altos e baixos não possuem sustentação teórica para o estudo das vicissitudes próprias aos fenômenos da comicidade, resta-nos identificar uma metodologia mais adequada. Para tanto, recorreremos novamente ao pensamento de Propp (1992). Segundo o autor, para alcançar um entendimento mais acertado acerca do cômico, devemos sempre partir do fato de que “o cômico e o riso não são algo de abstrato. O homem ri” e, portanto, “Não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico” (PROPP, 1992, p. 27).

Um pouco depois, explica:

O riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri – ou seja, do homem. Os pensadores dos séculos XIX e XX, via de regra, estudavam um aspecto do problema ou o outro. O objeto cômico era estudado nas obras de estética, o sujeito que ri, nas de psicologia. Entretanto, a comicidade não se define nem com um nem com outro isoladamente, mas com a ação de dados objetivos no homem.¹⁰ (PROPP, 1992, p. 31)

Outro pensador que também reconheceu a necessidade de refletir sobre o riso e suas causas para assim desvendar a verdadeira significação do cômico foi Henri Bergson. Na virada do século XIX para o século XX, publicou seu famoso ensaio *O riso*, que se consolidou rapidamente na área como um divisor de águas. Além de ter incluído a questão do risível na equação teórica do cômico, a originalidade do pensamento bergsoniano reside no fato de conferir ao riso uma função nitidamente social, moral e, acima de tudo, positiva. Ao confrontar a obra de Bergson com as dos seus contemporâneos, Georges Minois (2003, p. 369) relata que a definição do riso elaborada pelo filósofo francês inaugurou uma perspectiva epistemológica excepcional, já que, até então, a maioria das produções sobre a temática eram fortemente

¹⁰ É em função dessa realidade que, ao longo desta monografia, viemos empregando quase que indistintamente os termos “cômico”, “comicidade”, “riso” e “risível” para referir-nos a fenômenos que pertencem ao universo maior do humor ou humorismo.

“influenciadas pelo espírito positivista da época” e, por isso mesmo, viam no riso nada mais do que “um ato reflexo, sem intencionalidade”.

Para Bergson (2018), no entanto, mais do que uma resposta fisiológica desprovida de significado, o riso encerraria uma essência intimamente humana. Isso em virtude de nascer exclusivamente de circunstâncias pertencentes à experiência e atividades do homem; seja no seu aspecto externo, que engloba sua corporeidade e materialidade imediatas como também seu instinto social; seja no seu aspecto interno, que diz respeito à sua vida psicológica e espiritual.

Sendo assim:

Não há cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas. Podemos rir de um chapéu; mas o que ridicularizamos neste caso não é o pedaço de feltro ou de palha e, sim, a forma que os homens lhe deram, o capricho humano que o moldou. (BERGSON, 2018, p. 38)

Bergson (2018, p. 38, grifo nosso) continua seu argumento lembrando o axioma aristotélico que comentamos há pouco, que define o homem como o único animal “que *sabe* rir”. De acordo com o autor, a ideia de Aristóteles poderia ser aprimorada se lhe acrescentássemos que, além de saber rir, o homem também é o único animal “que *faz* rir”, pois “se algum outro animal ou qualquer objeto inanimado chegam a tanto é por semelhança com o homem, pela marca que o homem neles imprime ou pelo uso que o homem deles faz” (BERGSON, 2018, p. 38, grifo nosso). Propp (1992, p. 39) chega a uma conclusão idêntica, quando afirma que a natureza em si mesma, sem nenhum tipo de intervenção humana, não pode chegar a ser percebida como cômica, na medida em que a comicidade só pode instituir-se onde exista “um princípio espiritual, entendendo com este termo o intelecto, a vontade e as emoções”. Dado que natureza é desprovida desses atributos que, de fato, são restritos à consciência do ser humano¹¹, depreende-se que o riso e o cômico também o são.

A partir do momento em que aceitamos o riso como uma singularidade humana, torna-se mais natural a premência com que Bergson (2018) investe na sua dimensão intersubjetiva, social. Ao ressaltar a importância dessa lógica relacional que identificava no riso

¹¹ Ainda que uma certa “comicidade dos animais” seja possível, e até relativamente comum em espetáculos circenses ou no cinema, ela se dá a partir da projeção, sobre os animais, de comportamentos e/ou sentimentos tipicamente humanos. A esse respeito, Propp (1992, p. 39) aclara: “A comicidade no âmbito da vida intelectual é possível apenas para o homem, mas a comicidade nas manifestações de vida emocional e volitiva é possível também no mundo dos animais. Desse modo, se de repente um cão enorme e forte se põe a fugir de um gato pequeno e valente, que se volta contra ele por estar sendo perseguido, isto provoca o riso porque lembra uma situação possível também entre os homens”.

e na comicidade como um todo, o filósofo francês chega a dizer que “o riso tem necessidade de eco”, porquanto trata-se “de algo que gostaria de se prolongar, reverberando gradativamente, de algo que começa com um estrondo para continuar com ressonância, assim como um trovão na montanha” (BERGSON, 2018, p. 39). O que ele procura demonstrar com essas metáforas é que, não raro, o riso parece cumprir uma função comunicativa de comunhão, de aproximação entre sujeitos pertencentes a um mesmo grupo e de certa forma identificados entre si, à maneira de um catalizador social. Tal é o caso que, no seu parecer, “para compreender o riso é preciso recolocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade” (BERGSON, 2018, p. 40).

De fato, a sociedade é uma personagem bastante recorrente na filosofia bergsoniana; inclusive, ela se encontra no cerne da sua célebre fórmula para o efeito cômico: “*du mécanique plaqué sur du vivant*” ou “o mecânico sobreposto ao vivo” (BERGSON, 2018, p. 52). Para compreender o sentido por trás dela, antes faz-se necessário conhecer algumas ideias-chave de Bergson (2018) a respeito da sociedade. Isto posto, segundo o referido autor, a vida em sociedade – ou a própria civilização, de certa forma – funciona num sentido dinâmico, fluido, e exige de cada um dos indivíduos que a integram uma disposição de espírito similar para que possam se adaptar a qualquer situação e, dessa forma, garantir que a estabilidade e a coesão do corpo social nunca sejam comprometidas. A essa disposição particular, Bergson (2018, p. 44) deu o nome de “vivacidade¹²” (*vivant*). Por outro lado, em completa oposição ao vivo, à elasticidade natural da sociedade, Bergson (2018, p. 44) coloca o “mecânico¹³” (*mécanique*), que manifestar-se-ia como um automatismo do comportamento, um enrijecimento da personalidade. Bergson (2018) entende que a instauração do mecânico sobre o vivo seja nociva para a harmonia social¹⁴ e atribui à sociedade o papel de “corrigi-lo”.

É justamente nessa espécie de “correção simbólica” que o cômico e o riso nasceriam:

¹² De acordo com Alberti (2002, p. 185), na filosofia de Bergson, o “vivo” ou *vivant* “tem valor de fundamento em relação ao mundo, à sociedade e à conduta humana. Ele é a mudança constante, no tempo e no espaço, das coisas, dos acontecimentos e do homem. O vivo é naturalmente dado, porque é natural que as coisas não se repitam e que estejam sempre em transformação progressiva”.

¹³ Enquanto a vivacidade ocupa o polo positivo de um *continuum* sociológico pensado por Bergson, o mecânico ocupa o polo negativo. Isto quer dizer que ambas noções são antagônicas; e, sendo assim, poderíamos afirmar que o vivo está para a norma como o mecânico está para o desvio. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Alberti (2002, p. 185) explica que “a ausência de adaptação e de mudança constantes constitui, então, o mecânico – uma espécie de doença, um desvio em relação ao que é dado por natureza”.

¹⁴ Diz ele: “*Tensão e elasticidade*, eis duas forças complementares entre si, colocadas em ação pela vida. O corpo carece em grande medida delas? Seguem-se os acidentes de todos os tipos, as deformidades, a doença. Faltam ao espírito? Seguem-se todos os graus de pobreza psicológica, todas as variações da loucura. Ao caráter, por fim? Temos as profundas inaptações à vida social, fonte de miséria e, por vezes, de crime” (BERGSON, 2018, p. 45, grifos do autor).

Toda rigidez de caráter, de espírito e, mesmo, do corpo será, portanto, suspeita para a sociedade, uma vez que pode ser o sinal de uma atividade que adormece e, também, de uma atividade que se isola, que tende a se afastar do centro comum ao redor do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade, enfim. Neste caso, no entanto, a sociedade não pode intervir com uma repressão material, uma vez que ela não é atingida materialmente. Ela se vê em presença de algo que a preocupa, mas apenas enquanto sintoma – quase uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser algo desse gênero, uma espécie de *gesto social*. (BERGSON, 2018, pp. 44-45, grifos do autor)

Logo em seguida, conclui:

Em uma palavra, se traçarmos um círculo ao redor das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que se corrigem a si mesmas por suas consequências naturais, resta, para além desse terreno de emoção e de luta, em uma zona neutral na qual o homem se dá simplesmente em espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. *Essa rigidez é o cômico e o riso é sua correção*. (BERGSON, 2018, p. 45, grifos nossos)

Destarte, a equação bergsoniana segundo a qual o efeito cômico advém do “mecânico sobreposto ao vivo” ganha contornos mais claros. O mecânico, na perspectiva que viemos discutindo, refere-se a tudo aquilo que seja prejudicial para a sociedade e seu funcionamento normal. Pelo fato de se opor aos valores indispensáveis à vida social, poderíamos dizer que o mecânico assume no pensamento de Bergson (2018) a acepção de vício, de defeito, de perversão – no sentido etimológico da palavra, de *inversão*. Diz ele: “Certos vícios não poderiam ser para o caráter, o que a rigidez da ideia fixa é para o espírito?” (BERGSON, 2018, p. 42). Sendo assim, toda vez que uma situação humana esteja seguindo seu curso “ideal” que, por natureza, é sempre plástico, móvel e heterogêneo, e seja interrompida ou “desvirtuada” por algum automatismo ou rigidez mecânica de qualquer sorte, estaremos diante do cômico. O riso, por sua vez, eclodirá como a última etapa dessa sequência de eventos, no intuito de retificar simbolicamente o equilíbrio social ameaçado.

Minois (2003) nos fornece uma definição mais sintética dessa concepção tão singular do riso. De acordo com o historiador francês, tratar-se-ia de “uma reação inconsciente que visa manter a homogenia do tecido social sancionando os desvios de comportamento” (MINOIS, 2003, p. 368). Dessa forma, a comicidade, e o riso como seu gesto característico, adquirem, para além da dimensão intersubjetiva que mencionamos acima, um cariz explicitamente moral e de suma importância para o bem-estar geral da sociedade, haja vista que funcionariam de maneira a reforçar ideais considerados positivos para o seu desenvolvimento

“sadio”. Ainda por esse ângulo, e guardadas as devidas proporções, é possível afirmar que Bergson (2018) resgata e atualiza toda uma tradição filosófica sobre a fenomenologia do cômico e a função reparadora do risível esquecida durante muitos séculos, que enxergava esses fenômenos com bons olhos e atribuía-lhes um lugar expressivo na dinâmica social em vez de tentar exorcizá-los por completo (ALBERTI, 2002).

Embora estejamos aqui falando em termos de uma “fórmula” ou “equação” do efeito cômico, ou seja, recorrendo a noções originárias das ciências exatas, é importante lembrar que não estamos tratando nem de uma solução matematicamente precisa ou mesmo de um método infalível. Isso porque, como toda criação da fantasia humana, e especialmente aquelas pertencentes ao terreno subjetivo da arte, a comicidade se manifesta das mais variadas formas e em tonalidades muito diversas a depender do tempo, do espaço e da técnica de cada humorista. O próprio Bergson (2018) faz questão de ressaltar essa realidade, quando aconselha encarar seu modelo do cômico como um *leitmotiv* que não se pretende universal; muito pelo contrário, já que reconhece suas limitações e, assim, apresenta-se mais como uma ideia norteadora, uma ferramenta teórica de natureza propedêutica. Diz ele: “É preciso tê-la sempre em mente sem, no entanto, insistir nela demasiadamente – um pouco como o bom esgrimista deve pensar nos movimentos descontínuos aprendidos nas aulas enquanto seu corpo se abandona à continuidade do golpe” (BERGSON, 2018, p. 45).

Para ilustrar a amplitude e versatilidade da sua fórmula, Bergson (2018) vale-se de dois exemplos clássicos, extraídos da literatura mundial, a saber: Harpagão, protagonista de *O avaro*, comédia de autoria do dramaturgo francês Molière, e Dom Quixote, personagem principal da novela homônima escrita por Cervantes. No primeiro caso, o riso que “castiga os costumes” (BERGSON, 2018, p. 44) é mais óbvio, visto que toda a comicidade da peça se constrói ao redor da avareza inconsequente de Harpagão, que o coloca numa série de situações penosas para ele, porém hilárias para o público¹⁵. Nesse sentido, o vício da personagem em questão se traduz literariamente numa “rigidez de caráter”, numa personalidade antissocial que

¹⁵ Esse fato nos remete a uma das principais características do riso, pelo menos no entendimento de Bergson (2018). Para o filósofo francês, a comicidade como um todo e o riso em particular se dirigem quase que exclusivamente ao intelecto, à “inteligência pura” e, por isso mesmo, exigem uma pequena dose de insensibilidade, ao ponto de ele afirmar que “não há maior inimigo do riso que a emoção” e que “a indiferença é seu ambiente natural” (BERGSON, 2018, p. 38). Isso explicaria o porquê de alguns reveses ou até mesmo certas infelicidades alheias (como nos casos de Harpagão e Dom Quixote) podem despertar em nós o riso, sempre que não ultrapassem determinado limite. Por outro lado, segundo Propp (1992, p. 160), ainda que esse limite entre “as pequenas desgraças, que fazem rir quem as presencia, e as grandes, que já não provocam o riso” de fato exista, ele “não pode ser estabelecido sobre bases lógicas”, apenas morais. Destarte, a impossibilidade de delimitar as fronteiras entre um riso de zombaria e outro cínico ou simplesmente maldoso não torna a diferença entre eles menos real e, de acordo com o filólogo russo, esses últimos não possuem qualquer tipo de relação com a comicidade, encontrando-se muito mais próximos do registro trágico.

o impossibilita de criar laços afetivos com seus pares, inclusive com sua própria família. Deste modo, verifica-se que o princípio bergsoniano do *mecânico* (sob a forma específica da avareza, mesquinhez e insociabilidade de Harpagão) invadindo o *vivo* (nossas expectativas acerca da afetividade usual entre membros de uma mesma família) explica satisfatoriamente o efeito cômico de *O avarento*; conforme o previsto, o riso surgiria aqui para reprovar um comportamento percebido como socialmente negativo.

Por outro lado, no caso do famoso “Cavaleiro de Triste Figura” torna-se mais difícil identificar um defeito moral ou uma deformidade de caráter, pelo menos nos termos em que Bergson (2018) os pensa, tendo em vista que a personagem em tela não ofende nossa sensibilidade ética de maneira tão explícita quanto o faz Harpagão; na verdade, ela parece nos cativar com seu idealismo utópico. Todavia, uma leitura atenta permitirá descobrir justamente o contrário. Segundo Bergson (2018, p. 42), Dom Quixote integra um arquétipo ou série de personagens tipicamente cômicas aos quais chama de “distraídos”, pois “correm atrás do ideal e tropeçam nas realidades”. Com efeito, Dom Quixote, levado à loucura pela sua obsessão por romances de cavalaria, desprende-se da realidade material que o circunda para habitar um universo completamente imaginário no qual todas suas fantasias de conquista e glória podem se realizar.

As desventuras que formam o núcleo cômico da novela de Cervantes são quase todas originárias dessa “distração crônica” do seu protagonista que, no entendimento de Bergson (2018, p. 101), “se confunde justamente com o que chamamos de insociabilidade”. De fato, um desprendimento dessa sorte implicaria necessariamente uma postura solitária, isolada, aquém do resto da sociedade. Tal é o caso que ninguém fora o próprio Dom Quixote tem acesso ao mundo por ele criado, nem sequer Sancho Pança, seu fiel escudeiro. O abismo entre a visão de mundo de ambas as personagens é sublinhado repetidas vezes ao longo da obra, dos quais poderíamos destacar o conhecido episódio em que o ingênuo fidalgo confunde um conjunto de moinhos de vento por perigosos gigantes e avança contra eles enquanto seu companheiro intenta, em vão, impedi-lo. É nesse sentido que até na simpática personalidade de Dom Quixote podemos entrever elementos de automatismo e rigidez próprios do mecânico.

Para finalizar nossas considerações acerca do riso e do problema da comicidade, voltamo-nos uma última vez para as reflexões de Propp (1992) que, aliás, tem muitas afinidades com a filosofia de Bergson (2018). Ainda que Propp (1992) não empregue a mesma terminologia que o filósofo francês, ou sequer recupere sua fórmula do efeito cômico, percebemos que as ideias de ambos autores caminham na mesma direção. Efetivamente, Propp (1992) também atribui à comicidade, e ao riso que ela suscita em nós, o poder simbólico de

revelar vícios da alma humana e denunciar desarranjos na sociedade. Nessa mesma seara, chega a considerar que a gênese do efeito cômico se encontraria numa contradição de natureza moral e que o riso surgiria como emblema de uma “vitória contra o mal” – o que também o aproxima de Bergson (2018) – e elenca duas condições específicas para que a referida contradição se formalize.

A primeira dessas condições diz respeito ao sujeito que ri, quem, de acordo com Propp (1992, p. 173), deveria possuir “um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente”. A segunda condição, por sua vez, refere-se ao objeto do qual se ri e consiste no fato de “observar que no mundo à nossa volta existe algo que contradiz esse sentido do certo que está dentro de nós e não lhe corresponde” (PROPP, 1992, pp. 173-174). Isto posto, o efeito cômico não se encontraria apenas nos limites da estética, mas num espaço limiar entre a arte e a vida, tendo em vista que seria a partir da contradição entre uma sensibilidade moral e um objeto externo que se choca contra ela que a comicidade surgiria:

A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência. Tal dedução pode mesmo chegar à conclusão de que atrás desta aparência não há *conteúdo nenhum*, que ela esconde o *vazio*. O riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino. (PROPP, 1992, p. 175, grifos do autor)

À vista disso, chega à conclusão de que:

Podemos expressar a fórmula geral da teoria do cômico nestes termos: nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores. (PROPP, 1992, p. 175)

Sendo assim, podemos admitir que o efeito cômico aparece quando o sujeito que ri percebe uma contradição entre uma concepção ideal, que faz parte do imaginário sobre o qual sua consciência se edifica, ou seja, não é meramente individual, mas socialmente construída, e uma realidade oposta, que se manifesta como uma espécie de “rebaixamento” dessas mesmas expectativas. No entanto, essa percepção deve acontecer seguindo uma lógica específica que Propp (1992) chama de “desmascaramento”, visto que é inesperada, repentina. Nesse sentido,

um comentário transparente, óbvio ou simplesmente assertivo sobre alguma situação considerada injusta pelo humorista não acarretaria de maneira automática no riso de seu interlocutor; para tanto, seria ainda necessário um elemento de surpresa que permitisse ao interlocutor em questão adentrar numa temporalidade “suspensa”, na qual poderia defrontar-se com o objeto cômico e com seu(s) defeito(s) como se fosse a primeira vez. É aí que entraria a habilidade de cada humorista, escritor ou artista que enveredasse pelas searas da comicidade, posto que caberia a ele a tarefa de constatar um problema de natureza moral, deformá-lo para esconder suas imperfeições mais evidentes e, por fim, revelá-lo de tal forma a causar uma impressão súbita e original no espírito de seu público.

1.2 Formas breves, porém complexas: reflexões teóricas sobre o conto

“Em verdade, será sempre conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE *apud* GOTLIB, 2006, p. 9). Foi assim que, em uma conferência proferida no ano de 1938, Mário de Andrade rematava o problema em torno do conto e sua definição elusiva. Ainda que a atitude um tanto despreocupada, livre de amarras conceituais rigorosas, do escritor paulista esteja muito alinhada com os ideais iconoclastas do modernismo que ele e outros nomes importantes da nossa literatura introduziram no Brasil, a verdade do seu argumento e a força da sua ideia não se limitam ao panorama mais restrito das letras nacionais. Longe disso, a dificuldade declarada em se esboçar uma definição global do conto, que seja capaz de incluir no seu escopo e assim elucidar desde os exemplares mais clássicos até as formulações mais inovadoras do contemporâneo, aparece recorrentemente em tratados sobre o assunto¹⁶, em tempos e espaços distintos. Assim, por exemplo, expressava-se Julio Cortázar (2006, p. 149) – ele próprio um contista profícuo, com mais de onze coletâneas publicadas – em um dos seus textos de crítica literária dedicados à narrativa curta: “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem”.

Se é verdade que nos dias atuais as discussões em volta dos gêneros literários – sejam sobre sua definição, suas particularidades estilísticas ou limitações formais – já não são

¹⁶ Essa dificuldade aparece também em dois trabalhos de teoria literária mais recentes que consultamos para desenvolver as reflexões aqui propostas. As professoras Luzia de Maria (2004) e Nádia B. Gotlib (2006) iniciam e finalizam seus textos chamando atenção para o fato de que a natureza elusiva do conto será sempre mais forte do que qualquer tentativa de o reduzir a uma formulação que se pretenda extremamente precisa e, à vista disso, aconselham enfrentar o problema do conto com cautela, evitando generalizações muito universais e levando em consideração as particularidades de cada conto por si mesmo.

tão intransigentes ou “puras” como nos tempos da *Poética*¹⁷ de Aristóteles ou até do Classicismo, também é verdade que estudos que se propõem a compreender melhor a essência de formas artísticas mais definidas, como a do poema, do romance ou, no nosso caso em particular, do conto, podem lançar alguma luz sobre impasses teóricos mais antigos, renovando-os consideravelmente e, por isso mesmo, ainda hoje têm relevância e razão de ser. Isto posto, um dos primeiros empecilhos que se anunciam quando nos debruçamos de maneira sistemática sobre o conto é a multiplicidade de fenômenos que esse termo, por si só, pode evocar, especialmente na língua portuguesa¹⁸. Nessa perspectiva, o filólogo Julio Casares (*apud* CORTÁZAR, 2006, p. 123) elenca as três acepções mais comuns para a palavra “conto”, nomeadamente: “1. Relato de um acontecimento; 2. Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. Fábula que se conta às crianças para diverti-las”.

As três possibilidades apresentam elementos em comum, como o fato de todas serem formas de narração para algum ouvinte interessado e possuírem fins comunicativos pré-determinados, mas ao mesmo tempo apontam para cenários e técnicas bastante díspares. Assim, no primeiro sentido, trata-se do relato de um evento real que de fato aconteceu no passado – recente ou mais longínquo – e que agora é rememorado pelo sujeito que o viveu ou por alguma testemunha direta; ou seja, os fatores de veracidade do conteúdo a ser narrado e a sua fidelidade para com o episódio em tela são os mais categóricos. Como a nossa preocupação aqui diz respeito estritamente ao domínio da literatura, é fácil compreender porque não nos demoraremos mais nesse primeiro sentido que o vocábulo “conto” pode assumir; a sua relação íntima com a verossimilhança não se coaduna com o aspecto ficcional do discurso literário, o qual, ainda que tenha suas raízes fincadas no mundo concreto, de onde recolhe sua matéria prima, cresce em direção a outras paragens sem o peso limitante da verdade factual¹⁹.

¹⁷ A famosa divisão do filósofo grego entre os gêneros dramático, lírico e épico vigorou intacta durante muitos séculos nos circuitos especializados, ao ponto de Miguel G. Garrido (*apud* BRANDÃO, 2018, p. 7) afirmar que “a teoria dos gêneros ocidental não é, no substancial, mais que – dela – uma vasta paráfrase”. No entanto, como Gotlib (2006, p. 14) nos avisa, ainda que haja períodos nos quais a subscrição ao pensamento aristotélico sobre os limites formais entre os gêneros fosse dominante, também “há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria idéia de gênero e de normas”.

¹⁸ De acordo com Maria (2004, pp. 11-12, grifo da autora), “em língua portuguesa o termo ‘conto’ serve para designar a forma popular, folclórica, criação coletiva da linguagem e daí a não-propriedade de um único criador, e, ao mesmo tempo, a forma artística, atributo exclusivo de um estilo peculiar, individual”. Isso cria nos estudos literários em língua portuguesa um problema de ordem epistemológica e metodológica que em outras línguas não existe, visto que empregam palavras distintas para se referir ao conto de origem folclórica ou popular, para o qual a noção de autoria é irrelevante, e o conto “literário” propriamente dito, produto artístico de um autor em particular. Para o primeiro tipo, a língua inglesa possui o termo *tale*, enquanto para o segundo existe a forma mais moderna *short-story*; do mesmo modo, em alemão encontramos *märchen* e *erzählung* e no italiano *racconto* e *novelle*.

¹⁹ Tal é o caso que Gotlib (2006, p. 12, grifos da autora), ao discutir as implicações que a levam a desconsiderar a referida acepção de “conto”, alega: “O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se,

Sendo assim, o segundo sentido possível de “conto” se opõe por completo ao primeiro, ao sublinhar o caráter falso do tipo específico de relato ao qual se refere. Além disso, nele são mencionados pela primeira vez os veículos – e seus registros correspondentes – pelos quais o acontecimento em questão é transmitido: pela voz, na narração oral, e pela palavra escrita, na narração escrita. O terceiro sentido, por seu turno, é o único em que se nomeiam um gênero literário e público-alvo em particular: a fábula e as crianças, respectivamente; e ainda se atribui à narração o intuito de divertir, entreter, i. e., faz-se menção à qualidade prazerosa que existe em todo objeto estético.

Para os fins desta monografia, interessam-nos apenas as últimas duas acepções, na medida em que só elas fazem alusão explícita a assuntos tipicamente literários, a saber: os registros oral e escrito da contação de histórias e o gênero fábula. Ambos tópicos nos direcionam, por metonímia, para as origens folclóricas ou populares da narrativa curta. Com efeito, outro obstáculo numa definição do conto que se pretenda abrangente é justamente a sua genealogia antiquíssima, posto que formas breves de narração acompanham o ser humano desde os primórdios da civilização e continuam correntes ainda hoje, assumindo, com o passar das eras, feições as mais diversas e cumprindo funções também muito distintas.

Nas palavras de Gotlib (2006):

[...] sob o signo da convivência, a história sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. (GOTLIB, 2006, p. 5)

A necessidade de comunicar experiências e de estabelecer laços entre iguais para assim criar comunidades que, por seu turno, permitam a vida em sociedade são naturais no homem e convergem na sua tendência para a narração de histórias, casos e lendas que expliquem a vastidão do mundo que o circunda e, também, o seu papel nele. Tanto no passado mais remoto quanto no contemporâneo, essa tendência para o poder criativo da narração tem participado ativamente em dinâmicas sociais importantes, haja vista que, não raro, os mitos originados por ela formam a base ética, simbólica e política de qualquer cultura. Em tempos pré-históricos, quando a escrita ainda não tinha sido dominada – e até mesmo muito tempo depois, uma vez que a tradição oral só começou a perder seu prestígio para a escrita com a invenção e popularização da imprensa em meados do século XV –, todo o conhecimento considerado

afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo”.

indispensável para a subsistência de determinado grupo era transmitido oralmente, das gerações mais antigas para as mais jovens. Isso incluía uma miríade de saberes pertencentes às principais áreas do conhecimento, quais sejam: práticas medicinais; ritos e costumes religiosos; narrativas sobre a gênese do universo e a origem dos povos que o habitam; expressões artísticas e suas devidas técnicas de execução; concepções sobre o bem e o mal e outros valores ou atributos socialmente estimados etc.

Destarte, segundo Maria (2004), podemos dizer que:

O conto popular cristalizava-se na tradição oral dos povos, atuando como veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo, sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais a filhos. Através do contar se articula uma fundamentação religiosa, quando os mistérios divinos, transcendentais, os “feitos dos deuses” se misturam a simples episódios imaginativos. As noções do Bem e do Mal, o estímulo à formação de um senso de justiça natural e humano transparecem na maioria dos chamados contos maravilhosos ou contos de fadas, com que a infância de vários séculos foi alimentada. E, ao lado destas funções de ordem educativa, sobressai a sua atuação como válvula de escape, resposta do homem à sua necessidade básica de sonho e fantasia, evasão e retorno ao espaço idealizado de um paraíso perdido – mundo melhor que este moldado nas leis do “ganharás o teu pão com o suor do teu rosto”. (MARIA, 2004, p. 12, grifos da autora)

Essas narrativas orais nasciam a partir de necessidades coletivas, atribuindo sentido a vivências de ordem pública e explicando questões que diziam respeito ao grupo como um todo e não apenas a indivíduos seletos. Por isso mesmo, a noção moderna de “autoria”, de uma consciência artística singular que imprime sua subjetividade naquilo que narra, não se aplica a elas. Os contos folclóricos e populares faziam parte de um patrimônio cultural muito mais amplo e complexo, circulando em contextos especiais com liturgia própria. Como não eram fixados na escrita, a depender de uma série de fatores externos (a ocasião em que eram narrados, a habilidade ou intenção do contador de histórias e o perfil do público-alvo etc.) podiam assumir formatos ligeiramente diferentes, à maneira de um quebra-cabeça cujas peças pudessem ser (re)organizadas para formar múltiplas configurações do mesmo quadro. Aliás, essa natureza “plástica” é uma das suas características principais, já que nessas narrativas “a linguagem é fluida e transparente – o que importa é a mensagem a ser transmitida e nada chama a atenção para a linguagem como manifestação artística em si mesma” (MARIA, 2004, p. 16).

Esse panorama só começa a se modificar no final da Idade Média e início do Renascimento, quando em diversas partes do globo – no Ocidente e Oriente igualmente – inicia-se a publicação de um conjunto de obras fronteiriças, claramente inspiradas nas fontes da

cultura popular, mas que já apresentam disposições propriamente literárias, ou seja, evidenciam-se na sua estrutura formal recursos e tratamentos estéticos. Algumas das mais representativas, pela influência que exerceram ao longo do tempo na tradição literária universal, são *Decameron* (1350), de Boccaccio, *The Canterbury tales* (1387), de Chaucer e *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes.

De acordo com Gotlib (2006, p. 7, grifos da autora), nessas narrativas “o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém”. Efetivamente, nesse momento de transição do registro oral para o registro escrito, o conto combinou harmoniosamente qualidades oriundas das duas esferas de comunicação ao recriar nas páginas dos livros o ambiente cativante e os agentes típicos da contação de estórias. Por isso, ainda que na altura já existisse uma consciência rudimentar acerca da autoria e a figura do artista já gozasse de certa notoriedade pela sua produção intelectual, que era reconhecidamente propriedade sua e não coletiva, ainda não havia uma preocupação muito significativa em demarcar os limites entre o que advinha da cultura popular e o que era criação individual de cada escritor. Nesse sentido, Maria (2004, p. 11, grifos da autora), referindo-se ao caso particular de *Decameron*, chega a dizer que “não se pode negar a preocupação estilística das narrativas de Boccaccio, mas, por outro lado, é reconhecido que muitas das estórias ali apresentadas ele já teria ‘ouvido contar’ e freqüentavam, anteriormente, originais indianos, árabes ou latinos”.

Apesar de que o conto moderno, nos moldes usuais em que o reconhecemos hoje, tenha uma relação de parentesco evidente com as narrativas orais do folclore e da cultura popular que durante séculos habitaram a consciência coletiva de inúmeros povos mundo afora, é inegável que, ao “migrar de suporte” da voz para a escrita, adquiriu contornos próprios que o diferenciaram de outros gêneros literários. Assim, a distância entre o conto de origem folclórica ou popular, usualmente de teor mais social, e o conto eminentemente “literário”, produto da imaginação exclusiva de um escritor e com seus traços estilísticos particulares, foi aumentando gradativamente até se tornar definitiva com o surgimento do Romantismo no século XIX²⁰. É a partir de então que uma série de características formais começaram a se condensar em torno do conto que, por sua vez, conquistou novos espaços no campo das letras e se estabeleceu como

²⁰ De acordo com Cortázar (2006, p. 122), é na primeira metade do século XIX, com a obra de Mérimée e Balzac, na França, e Hawthorne e Poe, nos Estados Unidos, que o conto se afirmou como gênero autônomo. Já na segunda metade do século XIX e no início do século XX vemos despontar a obra de outros nomes incontornáveis quando se trata do conto, a saber: Guy de Maupassant, Anton Tchekhov e Horacio Quiroga.

uma forma literária amplamente reconhecida por escritores e críticos e consumida fielmente pelo público leitor²¹.

Um dos nomes que melhor representou essa mudança de enfoque foi o americano Edgar Allan Poe que, além de ter produzido uma vasta obra como contista e poeta, também foi um dos primeiros a esboçar uma teorização coerente sobre o conto:

Se é possível dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e consequente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística. Nas resenhas dedicadas a *Twice-told tales*, de seu conterrâneo Nathaniel Hawthorne, estabeleceu os fundamentos de uma poética do gênero. (KIEFER, 2011, p. 27)

A comparação que Charles Kiefer (2011) faz entre Aristóteles e Poe é interessante não só pelo fato dos estudos de ambos pensadores terem sobre si a marca do ineditismo, como ele mesmo afirma, mas também pela notória afinidade que eles compartilham, sobretudo no que diz respeito à dimensão mais técnica do ofício de escrever. Enquanto para o filósofo grego a produção da tragédia deveria obedecer a uma série de prerrogativas formais para atingir seu fim maior (suscitar no espírito dos espectadores os sentimentos do medo e piedade para, através da catarse mimética, expiá-los), para o escritor americano a construção de todo conto de qualidade teria que se guiar exclusivamente pelo que ele chamou de “efeito único”, i. e., uma sensação ou paixão determinada que o contista desejasse imprimir na alma de seus leitores (medo, surpresa, horror, compaixão, justiça etc.).

Segundo Poe (2011, p. 336), “em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância”, e é por causa disso que, como em qualquer outra manifestação artística, seja literária ou não, o tom geral do conto, desde as primeiras linhas até a palavra final, deveria ser definido somente pelo efeito único que a sua posterior leitura pretendesse causar.

²¹ Ao comentar o ambiente socio-histórico e alguns dos fatores econômicos que propiciaram a fixação do conto como um gênero literário muito apreciado, tanto entre especialistas quanto entre leitores leigos, Gotlib (2006, p. 7) diz: “Se o século XVIII exibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto”. Desse excerto, ressaltamos duas particularidades que consideramos interessantes ao estudar a gênese do conto moderno no século XIX: 1) o interesse acadêmico pela cultura popular, típico do momento romântico, que impeliu intelectuais e escritores a se debruçar com mais cuidado sobre as narrativas orais que circulavam nos seus países, e 2) a modernização da imprensa, das técnicas de serialização e dos veículos de comunicação em massa, especialmente do jornal, legados da Revolução Industrial (1760-1840), e que permitiram ao conto uma reproduzibilidade e alcance sem precedentes na história.

Diz ele:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido. (POE, 2011, pp. 338-339)

Como podemos observar na citação reproduzida acima, um dos principais tópicos na reflexão proposta por Poe (2011) é o da “onipresença” do efeito único na composição formal do conto. Inclusive, o escritor americano defende que esse efeito único ou impressão geral deva ser concebido antes mesmo do enredo, dos incidentes que darão corpo à narrativa, já que a função diegética desses últimos seria apenas a de reforçar o impacto final do conto na sensibilidade do leitor²². Ele também sugere que, para atingir o máximo de sucesso possível na sua empreitada, nenhuma palavra deveria estar “alienada” do efeito visado pelo contista, o que, por sua vez, coloca em tela o problema da extensão limitada de todo conto. Nesse sentido, é possível afirmar que Poe (2011), ao estudar os meandros da sua famosa contística, elabora uma espécie de “economia dos meios narrativos”, pois, ao menos no seu entendimento, ao escrever um conto “trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos” (GOTLIB, 2006, p. 35). A partir dessas considerações iniciais, vai formando-se para nós uma imagem bastante peculiar da narrativa curta como um gênero definido ao mesmo tempo pelo seu tamanho reduzido e pela intensidade da excitação que a sua leitura pode vir a despertar.

Essa insistência na força que o conto precisa a todo custo alcançar e de preferência em pouco tempo advém de duas questões singulares, porém intimamente ligadas: 1) a concepção de Poe sobre a arte e o seu efeito psicológico no homem e 2) a concisão e densidade características do gênero conto. A respeito da primeira, faz-se imperativo notar a crença de Poe (2011) na inevitável efemeridade do prazer artístico, aquele prazer que se origina na contemplação de um objeto estético. Para o escritor americano, “o sentimento poético” provocado pela leitura de um poema belo ou de um conto bem construído “induz a uma

²² Aqui já se desenha uma das principais diferenças entre o conto popular ou folclórico e o conto moderno. Enquanto a gênese do primeiro se encontra estreitamente ligada à compreensão do mundo material e à transmissão de conhecimentos e valores considerados indispensáveis para um grupo, ou seja, sua forma e conteúdo são definidos pela coletividade; o segundo tem sua forma e conteúdo definidos por um anseio mais individual e preciso, pelo fato de nascer da vontade de um escritor em particular.

exaltação d'alma que não pode ser suportada por longo tempo", visto que "todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias" (POE, 2011, pp. 336-337). Se tomarmos como verdadeiro que toda apreciação artística só pode ser experimentada de maneira positiva por um breve período de tempo, é natural que as formas ou gêneros literários que se distingam pela sua concisão sejam considerados mais "potentes" do ponto de vista da sua recepção. De fato, e ainda de acordo com Poe (2011, p. 338), essa realidade colocaria a poesia e o conto numa posição privilegiada em relação, por exemplo, ao romance, porquanto a extensão típica desse último gênero impediria sua leitura integral "numa assentada" – medida considerada indispensável para uma verdadeira apreciação da obra em sua totalidade²³.

Diferente do romance, a narrativa curta, justamente pela sua brevidade e precisão, permite ao artista um domínio mais eficaz sobre o estado mental do seu leitor, que poderá apreciar a totalidade da obra sem maiores distrações ou interrupções, as quais, inevitavelmente, terminariam por distorcer sua experiência. Nas palavras de Poe (2011, p. 338): "No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor". É nesse espaço de tempo pré-determinado que um conto bem escrito deveria ser capaz de exaltar o espírito de quem o lê, levando-o a descobrir aspectos da realidade cotidiana que talvez passassem despercebidos pelas "lentes desgastadas" da rotina.

Pelas características intrínsecas ao conto que, aos poucos, viemos examinando, nomeadamente a sua extensão limitada e o seu potencial de impacto estético, a seguinte definição do gênero nos parece muito apropriada:

Um conto parece ser, a partir de um fragmento da realidade, a partir de um episódio fugaz, a partir de um dado extraordinário mas muitas vezes despercebido do real, a partir de um fato qualquer e, por que não?, a partir de fato nenhum, a construção de um sentido que produza no leitor algo como uma explosão, levando as comportas mentais a expandirem-se, projetando a sensibilidade e a inteligência a dimensões que ultrapassem infinitamente o espaço e o tempo da leitura. E este efeito tanto pode resultar da natureza insólita do que foi contado, tanto pode resultar da feição surpreendente do episódio, como pode resultar do modo como se contou, do aspecto

²³ Essa medida (a leitura "numa assentada") tornou-se célebre nos estudos literários. Segundo o escritor americano, seria dentro do espaço de meia hora até no máximo duas horas que a leitura de uma obra poética deveria ser concluída para que suas potencialidades estéticas fossem completamente aproveitadas pelo leitor. Daí que, ao comparar as potencialidades do romance e do conto, Poe (2011) seja categórico e afirme a superioridade do segundo sobre o primeiro, principalmente pela quebra de contato que uma obra com as proporções do romance implica. Diz ele: "Como [o romance] não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da *totalidade*. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. [...] No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for" (POE, 2011, p. 338, grifo do autor).

absolutamente inédito que a genialidade do autor pode ter denunciado no “já visto”. (MARIA, 2004, p. 24, grifos da autora)

“Um episódio fugaz” que, apesar da sua aparente banalidade, consegue causar uma “explosão” no coração do leitor que se depara com ele, levando assim suas “comportas mentais a expandirem-se”: esses parecem ser alguns dos pontos principais para compreendermos melhor a dinâmica ou “logística” estética que dá ao conto sua configuração formal mais habitual, pelo menos desde E. A. Poe e seus contemporâneos.

Pouco mais de um século depois, outro escritor, também bastante expressivo na cena literária internacional, tomou para si o desígnio de continuar a discussão iniciada por Poe, numa tentativa de delinear os contornos imprecisos da narrativa curta para, desse modo, impulsionar ainda mais o reconhecimento do gênero. Trata-se de Julio Cortázar, escritor argentino e um dos principais expoentes do chamado “boom latino-americano” do século XX, que, além de ter construído uma obra literária muito apreciada pela crítica e pelo público leitor, também dedicou uma grande parte do seu trabalho intelectual a pensar sobre o conto e suas especificidades formais. Retomando as principais teses do seu antecessor americano e ampliando-as consideravelmente, Cortázar (2006) fez questão de elencar a concisão e a intensidade como aspectos definitivos do conto, ou seja, como as características principais que o separariam de outras formas narrativas, e em especial do romance.

Para ilustrar seu argumento, desenvolveu uma analogia bastante interessante e que se tornou um tanto famosa nos estudos literários sobre a narrativa curta; segundo o escritor argentino, a mimesis – ou a representação da realidade material na arte – típica do modo de narrar do conto poderia ser aproximada daquela pertencente à fotografia, ao passo que a mimesis própria do romance estaria muito mais próxima do cinema:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, pp. 151-152, grifo do autor)

Aqui, as noções de “abertura” e de “fermento” que Cortázar (2006) atribui ao conto se coadunam perfeitamente às noções de “efeito único”, de Poe (2011), e de “explosão”, de

Maria (2004), e nos remetem mais uma vez para a intensidade estética que esse gênero possui e para a forma em que se aproveita disto. Para Cortázar (2006), a maneira pela qual o contista precisa proceder para tirar o maior proveito possível dessa realidade é, de certa forma, semelhante à do fotógrafo, na medida em que ambos trabalham desde o princípio com o problema da dimensão limitada²⁴. Assim, o fotógrafo se vale unicamente do quadro que a sua câmara consegue capturar, e é a partir dessa limitação de escopo intransponível que ele deverá selecionar um recorte do mundo real que seja interessante, i. e., que consiga cativar a alma do seu espectador, além de imprimir sobre esse recorte uma potencialidade estética de modo a conseguir transmitir uma mensagem, despertar uma sensação ou apenas produzir um determinado efeito. As afinidades com a arte da contística se tornam logo evidentes, posto que o contista também se depara com as dificuldades de trabalhar com um recorte conciso, de selecionar minuciosamente o que escreverá nas poucas páginas que lhe são concedidas, e é justamente esse obstáculo formal que irá definir a orientação geral da sua técnica narrativa.

Cortázar (2006, p. 152) identifica três variantes ou “elementos significativos” que considera paradigmáticos na técnica narrativa própria ao conto e que citaremos aqui para encerrar nossas discussões acerca do gênero, são elas: 1) o tema, 2) a intensidade e 3) a tensão. Com relação ao primeiro elemento, Cortázar (2006, p. 152) é enfático ao afirmar que sua principal qualidade deve ser a “excepcionalidade”. Ele também adverte, no entanto, que por excepcionalidade não entende um tema meramente excêntrico ou mesmo insólito, visto que muitas das narrativas de mestres da contística moderna como o foram Anton Tchekhov, Katherine Mansfield ou Ernest Hemingway versavam sobre assuntos triviais, num tom “tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Na verdade, o que realmente importa na escolha de um tema apropriado para a forma do conto é a sua capacidade de converter-se “no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

É nessa “abertura” do que de fato se está narrando no espaço limitado do conto em direção a uma mensagem mais representativa, mais expressiva, ou então do efeito que ele produz no leitor que podemos encontrar a excepcionalidade nos termos em que Cortázar (2006) a imagina:

²⁴ É importante salientarmos que essa limitação não é apenas uma convenção formal, destituída de qualquer significado mais profundo; muito pelo contrário, ela interfere no próprio processo de mimesis e acaba dando-lhe o seu tom diferencial.

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência. (CORTÁZAR, 2006, p. 154)

Enquanto a escolha do tema é de natureza extra-literária, já que diz respeito à “carga de valores humanos” de cada escritor e à sua “vontade de fazer uma obra que tenha um sentido” (CORTÁZAR, 2006, p. 156), os últimos dois elementos citados por Cortázar (2006) como constituintes do conto são essencialmente literários, dado que se relacionam diretamente com o trato estético que é dado ao tema escolhido. Destarte, por intensidade e tensão Cortázar (2006, p. 157) se refere a um estilo de escrita segundo o qual “os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema”. No parecer do escritor argentino, o contista poderá atingir esse estilo a partir da “eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Aqui, mais uma vez, a ideia de recorte se faz presente e serve de traço distintivo para identificar aquilo que denominamos de narrativa curta. Lembrando da analogia proposta por Cortázar (2006) entre a fotografia e o conto, segundo a qual ambas as linguagens funcionariam numa lógica similar, posto que nascem marcadas por uma limitação espacial, podemos dizer que essa realidade mimética se reflete também no próprio estilo narrativo do conto. Ou seja, para além da temática escolhida pelo contista, o estilo de sua escrita e o tratamento estético que lhe é dado também deverão seguir os pressupostos de concisão, precisão e excepcionalidade que viemos expondo até então.

Em oposição à natureza plástica do conto popular ou folclórico, no qual, conforme já comentamos acima, a linguagem por si só não cumpre um papel muito significativo, visto que é a mensagem transmitida pelo conto que interessa e não a sua forma, podemos ver que no conto moderno a forma e especialmente o trabalho minucioso com a língua assumem uma importância decisiva, ao ponto de definirem as diretrizes básicas do gênero. Efetivamente, “intensidade”, “tensão”, “precisão”, “efeito único” e “concisão” são algumas das ideias mais recorrentes nos tratados que consultamos e todas elas apontam para o papel determinante que a dimensão formal cumpre ao pensarmos sobre as particularidades da narrativa curta. Ainda que o conto tenha se apresentado historicamente como um “problema” estético de difícil solução, haja vista a sua formidável mutabilidade, é possível, através de uma leitura atenta das principais discussões em torno desse gênero, elencar alguns traços constantes que nos ajudam a

compreendê-lo melhor. Assim, fundamentados nas opiniões de estudiosos que citamos ao longo deste tópico, pudemos perceber que a sua concisão e consequente intensidade despontam, desde os tempos das narrativas orais ao redor da fogueira até a contemporaneidade, como as principais características que separam a narrativa curta de outras formas literárias.

2. O RISO CÁUSTICO DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: UMA LEITURA DE *FRONTEIRAS PERDIDAS*

2.1 “Sou um africano cidadão do mundo”: vida e obra de José Eduardo Agualusa

A África do século XX, especialmente na segunda metade, serviu de palco para uma série de conflitos bélicos entre potências europeias (sendo as principais delas Inglaterra, França e Portugal) e suas respectivas colônias ultramarinas. Essas últimas, depois de sofrerem por longos anos uma exploração política, social e econômica que, além de dizimar inúmeras civilizações, também mergulhou o continente africano numa profunda miséria, exigiam sua independência e o reconhecimento internacional da sua soberania. Tratava-se, do ponto de vista sócio-histórico, do fim da era da colonização, pelo menos nos termos em que tinha sobrevivido até então. Nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP²⁵) não foi diferente e o espírito anti-colonial e independentista que se espalhava na época encetou o episódio que hoje chamamos de Guerra pela Libertação²⁶ (1961-1974). Não surpreende, portanto, que durante os anos mais duros da referida guerra a produção literária na África lusófona tenha se reduzido substancialmente²⁷ e que os poucos títulos que de fato puderam ser publicados tratassem, na sua grande maioria, de questões marcadamente ideológicas, relacionadas à (re)construção da imagem nacional dos países que acabavam de dar os seus primeiros passos em liberdade.

No caso particular de Angola, esse quadro penoso de escassa produção e divulgação literária só começou a melhorar com o fim da Guerra pela Libertação, já em 1974, e a proclamação de sua independência depois de um pouco mais de um ano. Uma vez que a instabilidade política e o caos social engendrados pelo conflito bélico diminuíram, a sociedade angolana viu florescer uma profícua cultura literária. O incentivo financeiro e o suporte

²⁵ Grupo conformado por Cabo Verde, Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau.

²⁶ A Guerra pela Libertação (para a historiografia africana) ou Guerra Colonial (para a historiografia portuguesa) foi um conflito bélico entre Portugal e seus territórios ultramarinos na África, iniciado em 1961 e que só terminou com a independência política desses últimos, entre 1974 e 1975. Rui Ramos (2009, pp. 679-680) nos oferece um retrato chocante da magnitude do episódio, quando relata que “por volta de 1968, 36 por cento do orçamento português era gasto com um exército de 149.000 homens, ocupado em defender Angola, Moçambique e a Guiné contra guerrilhas independentistas”. Ainda de acordo com o referido autor, tratou-se do “maior esforço militar de um país ocidental desde 1945” (RAMOS, 2009, p. 680).

²⁷ Ainda que o cenário cultural angolano tivesse sofrido uma certa “estagnação e oficialização” (LARANJEIRA, 1995, p. 134) durante os anos mais violentos da Guerra pela Libertação, é importante ressaltar que a produção intelectual e literária do país nunca parou por completo. Assim, durante a década de 60, nomes importantes para a história cultural de Angola, como o foram Henrique Abranches, Costa Andrade e Carlos Ervedosa, reuniram-se em torno de alguns grupos políticos, revistas literárias e jornais, a exemplo de *Cultura e Imbondeiro*, através dos quais publicavam antologias poéticas, resenhas literárias e até manifestos artísticos em que se desenhavam muito claramente o inconformismo anti-colonial da época.

editorial/logístico de algumas instituições foram imprescindíveis nesse momento de reestruturação das letras nacionais, principalmente aquele oferecido pela União dos Escritores Angolanos (UEA). Além de servir como um importante lugar de encontro e discussão para escritores, jornalistas e intelectuais de diversas áreas do conhecimento interessados em literatura, a UEA fundou a primeira casa editorial de grande circulação do país, publicando a obra de autores com grande repercussão no cenário cultural angolano e que atualmente reconhecemos como canônicos (a exemplo de José Luandino Vieira, Pepetela, João-Maria Vilanova, Ruy Duarte de Carvalho, Manuel Rui e tantos outros).

Sobre o impacto social que isso causou, tanto para os próprios escritores quanto para o público em geral, Maria C. Fernandes (s/d) coloca

Aqueles que escreviam e guardavam seus textos em gavetas, os que queimaram o tempo preenchendo folhas de cadernos durante o cativeiro nas masmorras coloniais e no exílio, ou nas zonas de guerrilha libertadas saíram do anonimato. A UEA foi, de facto, a primeira editora angolana, tendo publicado no início obras de grande valor literário e em grandes tiragens. Do lado das pessoas houve grande entusiasmo, havia a ânsia de conhecer a literatura angolana escrita pelos próprios angolanos, e mesmo os que não sabiam ler adquiriam livros, talvez com a esperança de em pouco tempo poderem lê-los, visto que a tarefa de alfabetização conheceu grande dinamismo e adesão populacional durante o regime socialista que vigorou nos primeiros anos de independência. (FERNANDES, s/d, s/p)

Nas últimas páginas do seu *Roteiro da literatura angolana* (1979), logo após uma exaustiva análise do cenário artístico da Angola pós-independência, o professor e crítico literário Carlos Ervedosa aproveita-se da imagem do imbondeiro – espécie de árvore muito comum na África, historicamente utilizada como signo da resistência africana contra as forças colonizadoras do Ocidente²⁸ – para descrever o que entendia ser um momento de renovação das letras angolanas, cujos contornos mais escusos ainda estavam por ser explorados. Diz ele: “A literatura angolana começa, finalmente, a dar os seus primeiros frutos em liberdade, tal como o imbondeiro secular que, findos os anos de seca, se prepara, em plena floração, para dar as suas mais belas e saborosas múkuas” (ERVEDOSA, 1979, p. 155). O fato é que existe nos dias que correm, tanto em Angola quanto nos demais PALOP, uma crescente agitação literária que

²⁸ Com efeito, o imbondeiro aparece recorrentemente na história cultural de Angola, e ainda com maior incidência na história da sua literatura. Vale lembrar, a título de exemplo, de a *Coleção Imbondeiro*, organizada pela editora/revista do mesmo nome. A coleção publicou em seus cadernos a obra de importantes contistas e poetas angolanos, como Agostinho Neto, durante os anos de 1960 a 1964 – quando a PIDE, a polícia política do governo colonial, a interrompeu. Apesar da sua curta duração, a *Coleção Imbondeiro* teve um impacto deveras significativo no cenário cultural angolano, ao ponto de Antero de Abreu considerá-la o marco inaugural do movimento editorial no país (Cf. COSME, 2015, p. 4).

comprova essa e outras previsões do conhecido estudioso. Ainda nessa mesma perspectiva, mas num estudo um pouco mais recente, Maria N. Fonseca e Tereza T. Moreira (2007, p. 35) defendem que assistimos nos últimos anos ao nascimento e consolidação de uma nova geração de escritores angolanos bastante ecléticos, comprometidos, principalmente, em “reconciliar os temas políticos do passado com a procura de uma linguagem poética mais universal”.

Outro crítico que endossa essas mesmas ideias de renovação estilística e diversificação temática da literatura angolana, tão recorrentes quando tratamos desse momento histórico no país, é Pires Laranjeira (1995). Para o crítico português, Angola tem continuamente demonstrado “um potencial literário sem par” que, com o fim do colonialismo, somente aumentou, ao ponto de considerá-la, pelo menos na altura, como “a maior força literária dos cinco países emergentes” (LARANJEIRA, 1995, p. 164). Ainda de acordo com o referido autor, logo após os primeiros anos de “deslumbramento” com a tão sonhada independência, que deu lugar a um “surto patriótico de textos literários glosando e glorificando a luta de libertação nacional, a épica do povo sublevado e seus heróis” (LARANJEIRA, 1995, p. 164), um número cada vez maior de escritores angolanos dedicou-se a não só identificar, mas também denunciar abertamente as incoerências políticas de uma revolução que, ao menos nos seus primórdios, pretendia-se favorável aos mais pobres, mas que parecia esquecer-se deles cada vez mais, além de condenar muitas das injustiças perpetradas pelo governo independente que assumiu o poder após a expulsão dos antigos colonizadores.

Acerca disso, Laranjeira (1995) explica:

Sob regimes duros, mas legitimados pela história e a conjuntura, os escritores não criticam os fundamentos da nação, porque os aceitam, mas encenam a crítica do fundamentalismo através do humor pícaro, costumbrista, social ou cultural. [...] O riso, velha fórmula de exorcismo e catarse, atravessa nesses escritores o filão de apreciação sociológica do quotidiano. A função dessa literatura, depois de um primeiro momento de críspação, em que foi mal recebida por setores de vigilância ideológica, foi a de contribuir para a crítica da sociedade e o aperfeiçoamento da revolução. (LARANJEIRA, 1995, p. 165)

É nesse contexto singular, de intensa discussão ideológica e consequente produção literária²⁹, que nos deparamos com o nome de José Eduardo Agualusa. Filho de pai brasileiro e

²⁹ Ao se referir a esse momento de grande agitação intelectual que Angola viveu nos primeiros anos do pós-independência, Leonel Cosme (2015, p. 1) chega a compará-lo com a erupção de um vulcão adormecido, e diz: “a Palavra transbordou como componente de um vulcão adormecido, que depois entra em erupção: primeiro magma, depois lava. Tal como na natureza humana: primeiro, conformação, resignação, esperança; depois, inconformidade, protesto, luta”.

mãe portuguesa, nasceu na província do Huambo, localizada no planalto central de Angola, a 13 de dezembro de 1960. Aos quinze anos de idade mudou-se com a família para Portugal, onde realizou seus estudos superiores em Agronomia e Silvicultura. Participou durante os anos da faculdade, por vezes apenas como organizador e outras tantas como colaborador efetivo, de alguns magazines literários, o que despertou nele uma forte inclinação pelas letras. Pouco tempo depois, deu início a uma considerável atividade jornalística, colaborando assiduamente com diversos periódicos, jornais e revistas em Portugal, Angola e Brasil.

Sua estreia como escritor ficcional aconteceu somente em 1989, com a publicação de *A conjura*, romance histórico que retrata as turbulências do ambiente político de Angola na passagem do século XIX para o século XX. Nessa primeira incursão pelos meandros sinuosos da literatura já despontam algumas das principais estratégias estilísticas e interesses temáticos que irão caracterizar toda a sua produção posterior, das quais podemos citar 1) a revisão do discurso histórico tido como “oficial” para lhe revelar as falhas, lacunas e silêncios e 2) uma certa preocupação com a categoria política do seu país, mais especificamente em revelar todo tipo de abuso de poder ou injustiça social cometida por ela. De lá até aqui já se passaram pouco mais de trinta anos, ao longo dos quais Agualusa cultivou uma vasta obra que lhe garantiu lugar de destaque³⁰ no âmbito das literaturas africanas em língua portuguesa. Passeando com a mesma perícia técnica e furor criativo pela poesia, pelo conto, pelo romance e pelo drama³¹, hoje em dia é traduzido em mais de vinte e cinco línguas.

Quase um nômade dos tempos modernos, Agualusa divide seu tempo entre Portugal, onde reside, a Ilha de Moçambique, onde tem família, e o Brasil. Além disso, frequentemente viaja mundo afora para participar de eventos culturais da mais variada ordem, como lançamentos dos seus livros, festivais literários, convenções acadêmicas etc. A esse respeito, o escritor angolano já declarou em uma entrevista para a revista digital *Estante*: “Sou um africano cidadão do mundo. África é o meu lugar de origem, a partir do qual olho o resto do mundo” (AGUALUSA, 2017, s/p). Essa aura cosmopolita que Agualusa irradia ecoa profundamente na sua literatura, espaço no qual, através de uma série de recursos formais e temáticos, opera uma sutil, porém vertiginosa “desmontagem do frágil edifício da identidade

³⁰ Dos vários prêmios e bolsas de criação literária galardoados a Agualusa ao longo da sua carreira, citamos apenas os seguintes: *Prémio de Revelação Sonangol* (1988); *Grande Prémio de Literatura da RTP* (1998); *Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco* (1999), da Associação Portuguesa de Escritores – APE; *Prémio Independente de Ficção Estrangeira* (2007), promovido pelo jornal britânico *The Independent* e o *Prémio Literário Internacional IMPAC de Dublin* (2017).

³¹ Ainda que reconheçamos a versatilidade do escritor angolano com relação aos gêneros literários que já experimentou, limitar-nos-emos, nesta pequena exposição, a comentar sua obra narrativa, ou seja, seus romances e contos. Isso por considerarmos que se trata do seu trabalho mais expressivo, além do fato de que o título que tomamos como objeto de estudo ser uma coletânea de contos.

nacional canônica” (LUGARINHO, 2007, p. 311). Com efeito, verifica-se em um grande número de suas narrativas personagens que, incapazes de criar raízes, veem-se tomadas por uma angústia desterritorializante que as impele à errância, seja ela real ou metafórica. É o caso, por exemplo, de Laurentina e Ludo, heroínas d’*As mulheres de meu pai* (2007³²) e *Teoria geral do esquecimento* (2012), respectivamente.

No primeiro romance, Laurentina, uma diretora de cinema relativamente bem-sucedida, empreende uma viagem que parte de Luanda, capital de Angola, até os países vizinhos da Namíbia e África do Sul em busca da memória de seu recém falecido pai, o músico Faustino Manso. A empreitada que, a princípio, tinha como objetivo fundamental preencher certas lacunas da sua genealogia imediata acaba tornando-se, à revelia da própria protagonista, em uma jornada de autodescobrimento e aceitação pessoal. Assim, Agualusa levanta o argumento que acreditamos ser o principal: seria no trânsito permanente entre espaços diferentes que as identidades culturais do contemporâneo, descentralizadas e mutáveis por natureza, poderiam encontrar um *locus* de enunciação apropriado, i. e., que fosse minimamente capaz de captar sua dinamicidade, pluralidade e, antes de tudo, efemeridade características.

Por outro lado, no segundo romance, somos apresentados a Ludo, uma jovem portuguesa que, na véspera da independência de Angola, decide construir um muro ao redor do seu apartamento para isolar-se do mundo exterior, que ela entendia como violento e assustador. Recolhe-se, desse modo, em uma espécie de exílio interno durante vinte e oito anos, período no qual registra suas impressões e devaneios em um diário pessoal. Aqui, Agualusa adota o ponto de vista do estrangeiro, particularmente do cidadão português, inserido em um ambiente desconhecido, alienígena e em vertiginosa transformação, no qual já não consegue se reconhecer, para abordar nosso eterno litígio com aquilo que entendemos ser diferente de nós mesmos, com a alteridade, enfim, com a insuportável presença do “outro”.

Uma segunda linha de força bastante premente na escrita de Agualusa é a revisão do passado nacional de Angola a fim de confrontá-lo com a situação atual do país, não raro com doses pungentes de ironia e ferrenha crítica social. Trata-se, segundo Rita Chaves (2000, p. 255), de um compromisso em “recontar a História abrindo espaço a vozes até então abafadas”. Os exemplos mais claros dessa aproximação entre os campos da História e da Literatura na obra do angolano são o já referido *A conjura* (1989), *Estação das chuvas* (1996), *Nação crioula*

³² Nesta seção em particular, ao apresentarmos as obras escritas por Agualusa, em lugar de citarmos o ano das edições consultadas por nós, citaremos o ano no qual os livros foram publicados pela primeira vez, com o intuito de situar cronologicamente a obra do autor. O ano das edições consultadas, no entanto, constará nas referências bibliográficas no final do trabalho.

(1997) e, mais recentemente, *A rainha Ginga* (2014) e *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017). Sobre eles, Agualusa já afirmou em entrevista ao portal *Fronteiras do pensamento*: “São livros que pertencem a uma mesma família. São sátiras políticas que partem da realidade, mas que namoram com a poesia, com o fantástico e o onírico” (AGUALUSA, 2018a, s/p).

Para Silvio R. Jorge (2007), essa reelaboração estética do passado pode assumir faces diferentes, ainda que complementares. Segundo o mencionado autor, na literatura de Agualusa existem casos em que “a história coletiva é revisitada e desestabilizada pelo seu convívio com a memória individual” ao lado de outros em que “a memória individual aparece confrontada com a modalização apresentada pela mídia, encaminhando a uma reflexão acerca dos jogos de influências aí estabelecido” (JORGE, 2007, p. 354). Percebemos, assim, que a evocação do passado não surge de um saudosismo acrítico, mas, pelo contrário, de um espírito inquieto, desejoso em problematizar aspectos da atual sociedade angolana que considera negativos. Essa postura irreverente por parte de Agualusa para com a história do seu país vai ao encontro daquilo que Laranjeira (1995, p. 165) chamou de “discurso casticista”. De acordo com o crítico português, tratar-se-ia de uma das muitas tendências que a literatura angolana do pós-independência apresentou, caracterizada sobretudo pela “crítica social de situações, usos e costumes” (LARANJEIRA, 1995, p. 166). Nesse tipo específico de narrativa, usualmente carregado de humor e malícia, “o narrador ou certas personagens constituem como que um contra-poder absoluto aos novos poderes” (LARANJEIRA, 1995, p. 166), o que, por seu turno, lhe confere um tom marcadamente questionador – em especial dos rumos da revolução e independência de Angola.

Podemos apreciar esses movimentos discursivos em *Estação das chuvas* (1996), romance em que Agualusa recupera a figura da poeta e historiadora Lídia do Carmo Ferreira para, com base na sua enigmática história, retratar a perseguição sofrida por civis, militantes e intelectuais dissidentes do Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) – partido político no poder em Angola desde a sua independência. A narrativa se passa durante os anos mais brutais da guerra civil que o país enfrentou após sua libertação, acompanhando a conturbada trajetória de Lídia, desde a sua exitosa carreira literária até a sua importante atuação no cenário político. O narrador, um jornalista preocupado em registrar a dimensão da angústia e do desamparo instaurados pelo conflito – e que em certa medida se assemelha ao próprio Agualusa, uma vez que este trabalhou como repórter na época da guerra –, relata as inúmeras agressões que Lídia sofreu por parte do Estado até que, em 1992, desaparece misteriosamente, sem deixar rastro algum. Nesse verdadeiro relato de guerra, Agualusa denuncia a falência do projeto

nacionalista e a crueldade que o nacionalismo cego e inconsequente pode vir a provocar, o que, ainda que fortuitamente, acarreta na “erosão dos alicerces de um discurso que busca silenciar determinados momentos traumáticos” (BACH, 2015, p. 16) da incipiente nação angolana.

Estratégia similar é posta em prática n’*A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017), em que a sobreposição das realidades material e histórica com a realidade construída pelo discurso literário é mediada pelas engrenagens do fantástico e do absurdo. Segundo o próprio escritor, a inspiração para o romance em questão veio de um episódio de repressão política ocorrido em Angola, no ano de 2015, quando um grupo de ativistas políticos que discutiam maneiras de protesto pacífico foram injustamente presos sob a acusação de “conspiração contra o Estado” (AGUALUSA, 2018a). Tendo em vista esse quadro particular, Agualusa cria uma atmosfera surrealista para contar a estória de Daniel, Hossi e Moira, três pessoas que, sem nunca terem interagido entre si ou mesmo se conhecido, têm suas vidas reviradas quando passam a frequentar os sonhos um dos outros. A narrativa apresenta uma dinâmica interna fragmentada, alternando entre conflitos do mundo real, que as personagens enfrentam quando em estado de vigília, e conflitos de ordem subjetiva, que vem à tona nos seus sonhos compartilhados. É nesses encontros oníricos que os protagonistas vão se conhecendo até descobrirem que, no passado, todos sofreram algum tipo de represália por parte do governo que os afetou profundamente. Através desse texto, Agualusa propõe que o sonho, entendido figurativamente como a habilidade de imaginar, pensar e, acima de tudo, questionar, é uma ferramenta imprescindível para combater o medo e a indiferença de que regimes autoritários se alimentam.

Até o momento, nossa avaliação da obra de Agualusa preocupou-se apenas com a sua produção romanesca. Todavia, ao debruçarmo-nos sobre a sua contística, verificamos que o escritor angolano não só mobiliza os mesmos signos que caracterizam suas narrativas mais extensas, como também promove discussões similares àquelas que acabamos de tipificar. É o caso, por exemplo, das coletâneas *Fronteiras perdidas* (1999) e *Passageiros em trânsito* (2006), nas quais somos confrontados com uma galeria sortida de personagens à deriva, subjetivamente desenraizadas, que conseguem encenar angústias próprias de um mundo globalizado em que a relação com o espaço-tempo se vê agudamente dilatada. Já em *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverosímeis* (1990) e *O livro dos camaleões* (2015), opera-se o confronto dos discursos histórico e literário que Agualusa costuma utilizar para (re)pensar o passado político, econômico e cultural de Angola desde uma perspectiva diacrônica, avessa a generalizações ingênuas ou verdades inquestionáveis.

Não pretendemos, com este sucinto exame, vislumbrar a totalidade da produção literária de Agualusa, composta por uma intrínseca rede discursiva que vai do romance histórico, passa pelo relato de viagens e chega até a narrativa pós-moderna. O fato é que, ao mesmo tempo em que retoma discussões caras à literatura pós-colonial como um todo e africana em particular – conflitos entre tradição e modernidade, desestabilização das identidades culturais e nacionais, revisitação do passado pré-colonial e colonial, entre outros –, o escritor angolano consegue projetar-se para além de qualquer rótulo taxativo, limitante, reinventando-se por completo a cada novo título que publica. Essa tendência mutável e quase movediça que sua obra ostenta encontra ressonâncias na injunção de uma de suas tantas personagens: “Não farás nada que não possa ser desfeito. Castelos na areia, desenhos na água, o breve esboço que a maré arrasa” (AGUALUSA, 1999, p. 60). Em vista disso, ativemo-nos a sinalizar os pontos de convergência temática que julgamos mais representativos, no intuito de oferecer um quadro decerto modesto, porém instigante da escrita sempre múltipla de José Eduardo Agualusa.

2.2 Entre o efeito cômico e a crítica social: O caso de “O carro malhado”

Desse universo tão vasto e plural que é a literatura de Agualusa, escolhemos *Fronteiras perdidas* como objeto de estudo da nossa monografia. Trata-se de uma coletânea com dezesseis contos, publicada pela primeira vez no ano de 1999. Sendo apenas o segundo percurso do escritor angolano pelas trilhas da prosa curta, o livro teve uma recepção crítica bastante favorável, chegando a conquistar o *Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco*, outorgado pela Associação Portuguesa de Escritores (APE). Como o seu título bem indica – e, nesse sentido, até o ano da sua publicação ganha significado, na medida em que se tratava de uma espécie de fronteira temporal: a de um milênio para outro – as narrativas que o compõem discutem, através de múltiplos ângulos e pontos de vista, por vezes até contrários entre si, a questão das fronteiras e tudo aquilo que elas podem vir a implicar numa acepção mais ampla, como a territorialidade, a nacionalidade, a identidade cultural e os problemas que essas categorias podem vir a causar, especialmente no cenário de globalização desenfreada que o contemporâneo vem enfrentando. Esse é, conforme já argumentamos no tópico anterior, um dos *topoi* mais recorrentes na obra de Agualusa.

Nesse sentido, Renata F. da Silva (s/d), ao avaliar a totalidade dos contos que enformam *Fronteiras perdidas*, lembra da figura retórica do quiasmo como um símbolo representativo daquilo que a referida coletânea pretende atingir, uma vez que

[...] propõe um equilíbrio por assimetria, valoriza a heterogeneidade e elege um ponto de interseção onde as diferenças se cruzam e formam algo novo. O que se origina desta perda de balizas não é depreciativo, ao contrário, é algo bom, pois possibilita uma visão de Angola a partir de um novo *locus* de enunciação. (SILVA, s/d, s/p)

Efetivamente, a história mais recente de Angola, atravessada por conflitos bélicos de grande violência, além da sua condição pós-colonial, a qual engendra uma outra série de problemas sociais muito particulares ao país, ocupam um lugar de destaque em *Fronteiras perdidas*. A respeito desse procedimento estético, de resgate de eventos históricos verdadeiros e sua ulterior deformação pelos artifícios da ficção, Tereza C. C. Neves (2011, p. 3, grifo da autora) afirma que os contos de Agualusa “desconstroem as ‘versões oficiais’ sobre os acontecimentos reais e, em seu lugar, erguem um universo ficcional no qual há meramente versões, numa polifonia capaz de engendrar as mais inconcebíveis temporalidades”. Ainda segundo Neves (2011), a relação que a obra do escritor angolano – e em especial *Fronteiras perdidas* – estabelece com a história se dá em termos que lembram a postura defendida por Walter Benjamin. Para o filósofo alemão, nosso contato com o passado não poderia ocorrer diretamente, ou seja, seria impossível acessá-lo “como ele de fato foi”; por isso mesmo, a única alternativa viável para conhecer a história e assim aprender com ela seria a de “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo” (BENJAMIN *apud* NEVES, 2011, p. 3). Agualusa parece compreender isso muito bem e, ao invés de pretender recriar a história na sua suposta integralidade ou mesmo veracidade, interessa-se mais pelos seus interstícios, produzindo, assim, uma espécie de cisão entre o que de fato aconteceu no passado dito “histórico” e o que foi criado pela sua fantasia.

O questionamento das divisas entre a realidade e a ficção, entre aquilo a que atribuímos o peso inquestionável do *factum* em oposição àquilo que desconsideramos como mera *fictio*, anuncia-se logo na epígrafe, onde lemos um verso do poeta brasileiro Manoel de Barros: “Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas”. A divisão interna do livro e a disposição dos seus contos também retomam esses mesmos motes de ruptura de laços propiciadores de qualquer estabilidade, quer no âmbito das identidades culturais ou no da nossa relação com o espaço-tempo, e do deslocamento ininterrupto entre espaços geográficos, sociais e culturais diversos que possibilitem uma visão de mundo marcadamente híbrida. Isto posto, as dezesseis narrativas de *Fronteiras perdidas* são separadas em dois grupos. Sob o título de “Fronteiras perdidas”, o primeiro deles reúne nove contos que se passam em diferentes partes do globo e que traduzem literariamente ansiedades típicas da modernidade, enquanto o segundo grupo, intitulado “Outras fronteiras”, contém apenas sete contos com enredos que se

desenvolvem exclusivamente dentro de Angola, seja na sua moderna e agitada capital, nas vilas pacatas do interior ou inclusive no meio do deserto, e que se misturam com episódios marcantes da história mais recente do país.

Nossa atenção recairá particularmente sobre a última seção, haja vista que a narrativa que selecionamos para análise, nomeadamente “O carro malhado”, faz parte dela. Cabe ressaltar que, apesar de a grande maioria dos contos de *Fronteiras perdidas* apresentarem as temáticas que viemos comentando até agora, relativas aos processos sociais instaurados pela modernidade, como a globalização e a perda de referências culturais unívocas, nossa leitura incidirá sobre um outro aspecto também muito presente na obra: o humor e a crítica social que Agualusa realiza através dele. Para tanto, iremos recorrer às discussões teóricas que desenvolvemos ao longo do trabalho, tanto as referentes àquilo que chamamos de “filosofia da comicidade”, para verificar o uso que Agualusa faz do efeito cômico ao criticar problemas da sociedade angolana, quanto às discussões em torno do gênero conto, para examinar as configurações estilísticas que a contística do referido escritor ostenta e as estratégias narrativas que ele põe em prática. Pretendemos, desse modo, dar a mesma importância a questões de conteúdo e de forma, por entendermos que ambas dimensões são imprescindíveis para a apreciação de qualquer objeto estético em sua totalidade criativa.

Para dar início à avaliação do nosso *corpus*, é interessante notar que ele explora as condições socio-políticas que favorecem o nascimento e a instalação da corrupção e de outros “vícios” no espírito dos homens, mas principalmente em figuras de autoridade. Quando transpostas ao papel pela imaginação poética de Agualusa, essas figuras que, pelo menos num cenário ideal, deveriam velar pela segurança e bem-estar do povo angolano, deixam-se levar ora pelo desespero, ora pela ganância e acabam aproveitando-se das suas posições de poder para satisfazer interesses pessoais mesquinhos. No conto em questão, por exemplo, deparamo-nos com um episódio um tanto peculiar: três personagens, um repórter, um fotógrafo e um motorista atravessam a cidade de Luanda para chegar a um local não identificado, onde deveriam realizar um trabalho de reportagem, quando, em determinada altura do percurso, são abordados por um policial, provavelmente oficial de trânsito. O que deveria ser apenas mais uma abordagem de rotina, visto que o repórter e seus colegas não tinham cometido nenhuma falta legal, termina seguindo um curso totalmente distinto quando o policial, angustiado pela sua precária situação financeira, decide extorquir as demais personagens. Para tanto, procura, a todo custo e contra qualquer evidência que o desminta, identificar algum problema – seja na documentação do veículo ou nele próprio – que o permita aproveitar-se da situação. É justamente nesse sentido que “O carro malhado” – e, por extensão, o restante da obra literária

de Agualusa – se insere muito bem naquilo que Pires Laranjeira (1995) denominou de “discurso casticista”, dado que o poder oficial, representado por uma série de figuras de autoridade, seja a classe política, policial ou mesmo religiosa, é retratado em termos ridículos e zombeteiros que, num movimento denunciatório, expõem à luz do sol os seus muitos vícios.

Os vícios humanos e a nossa debilidade moral quando aquilo que desejamos vai de encontro às balizas éticas da sociedade à qual pertencemos são alguns dos tópicos mais recorrentes na literatura universal. De fato, pelo menos desde a aurora da civilização, as formas da tragédia e da comédia – como também as formas que se desenvolveram a partir delas – se estruturam ao redor desses domínios. No entanto, o vício cômico tem particularidades que o diferenciam do vício trágico e que se fazem presentes no conto que aqui interessa. Segundo Bergson (2018, p. 43), diferente do vício trágico que, uma vez instalado na alma adquire o “poder fecundante” que, por seu turno, produz o “redemoinho de transfigurações” e sofrimentos que são típicos da tragédia, o vício cômico “chega até nos de fora, como uma moldura pronta na qual nos inserimos. Ele nos impõe sua rigidez, em vez de emprestar nossa flexibilidade”. Aqui, as noções de “vivo” e “mecânico” que discutimos no primeiro capítulo se tornam prementes, na medida em que elas identificam os modos singulares pelos quais os vícios humanos podem ser trabalhados trágica (pela flexibilidade) ou comicamente (pela rigidez).

De acordo com o filósofo francês, enquanto no drama trágico os vícios são integralizados à personalidade das personagens ao ponto de esquecermos momentaneamente esses defeitos internos e lembrarmos apenas das pessoas que os carregam, na comédia os vícios assumem um protagonismo tal que os coloca no centro do palco e, não raro, a força da sua presença termina por superar a das próprias personagens:

É que por mais que um vício cômico possa se unir intimamente às pessoas, nem por isso deixa de conservar sua existência independente e simples; ele permanece a personagem central, invisível e presente, que suspende, da cena, as demais personagens de carne e osso. Por vezes diverte-se dando-lhes o seu peso e fazendo-as rolar com ele ladeira abaixo. Mas na maior parte das vezes utiliza-se delas como a um instrumento ou as manuseia como fantoches. Olhe um pouco mais de perto. Você verá que a arte do poeta cômico é a de nos fazer conhecer tão bem esse vício, de nos introduzir a nós, espectadores, tão fundo em sua intimidade, que acabamos por obter alguns dos fios das marionetes que ele manipula. (BERGSON, 2018, p. 43)

Com efeito, é o vício que se destaca como o núcleo diegético ou força motriz que anima a narrativa que pretendemos analisar. Além disso, e na mesma perspectiva anunciada por Bergson (2018) no excerto que acabamos de citar, as personagens de Agualusa parecem apagar sua identidade individual para servir de exemplos metonímicos de um mal que é maior do que

elas próprias e que, se tomarmos o texto do escritor angolano como referência, assola o seu país por inteiro. Nesse sentido, o policial atormentado de “O carro malhado” é quase uma espécie de fantoche cuidadosamente elaborado por Agualusa para retratar os vícios da corrupção e da ganância de tal modo que nós, leitores, possamos compreender o verdadeiro impacto que eles podem vir a causar na sociedade como um todo e na vida dos angolanos em particular.

Continuando o seu raciocínio sobre o caráter ostensivo do vício cômico em oposição ao caráter mais dissimulado do vício trágico, Bergson (2018) chama atenção para o fato de que a maioria das obras dramáticas tem por título o nome de uma personagem específica, como, por exemplo, *Édipo Rei* ou *Otelo*, ao passo que nos títulos de comédias é mais comum lermos diretamente o vício sobre o qual elas se fundam, como em *O misantropo*, ou então alguma expressão de feição mais geral, mas que ainda assim faça referência ao vício ou defeito abordado pelo texto, como em *As nuvens*³³. Isso aconteceria em decorrência de, conforme viemos discutindo, o vício trágico ter a capacidade de se imiscuir profundamente na essência das personagens, as quais se defrontam com o seu defeito unicamente quando este acarreta num destino fatídico, como é próprio na tragédia. O vício cômico, por outro lado, é tão evidente que se anuncia logo no título e comparece repetidamente durante a integralidade da comédia, muitas vezes chegando ao ponto de apagar a subjetividade das suas personagens, as quais passam a funcionar sob uma espécie de automatismo que, novamente, lembra o mecânico bergsoniano. Essa realidade estética se aplica também ao conto que iremos abordar, na medida em que o seu título – “O carro malhado” – não apresenta nomes próprios, apenas uma expressão genérica que só adquire um significado mais relevante e até mesmo social quando conhecemos o seu conteúdo. Passemos, então, à sua leitura.

Em “O carro malhado” deparamo-nos logo de início com o tom quase coloquial de muitos dos textos de Agualusa. Efetivamente, a construção diegética do conto possui traços que, ao menos à primeira vista, o aproximam de uma simples anedota ou “caso” jocoso que é rememorado por um narrador não nomeado que, por sua vez, parece estar dirigindo-se a um interlocutor amigo, também não nomeado. Essa perspectiva é reforçada pelo fato de o conto iniciar-se com a expressão “Certa ocasião” (AGUALUSA, 2013, p. 54), além do seu foco

³³ Na comédia de Aristófanes, o objeto de derrisão é uma classe específica de intelectuais: os sofistas. Muito comuns na época em que a peça foi escrita (século V a.C.), esses filósofos eram conhecidos por ensinar aos filhos da aristocracia grega os segredos da retórica para que eles pudessem defender seus ideais na praça pública ou *ágora*. A crítica do comediógrafo se baseia na ideia de que os sofistas dedicavam muito tempo a questões teóricas, em detrimento de problemas mais práticos ou imediatos, daí a sua associação com o “mundo das nuvens”. Assim, ainda que no título da comédia não se declare diretamente o vício que se pretende admoestar, podemos identificar nele alguns traços que pelo menos o prenunciem (DUARTE, 2013).

narrativo ser autodiegético³⁴. Já nessa primeira apreciação formal podemos entrever uma das qualidades mais tradicionais da narrativa curta que, conforme explorado no primeiro capítulo, tem suas origens na prática milenar e universal de contação de histórias. Nesse sentido, o emprego da expressão “Certa ocasião” no introito do conto, muito similar à conhecida fórmula “Era uma vez”, recorrente no início dos contos folclóricos ou populares, instaura, nas coordenadas do texto literário, um ambiente marcado pela oralidade que consegue mimetizar o modo de enunciação próprio às narrativas orais do passado (MARIA, 2004; GOTLIB, 2006). Destarte, podemos verificar como a dicotomia tradição/modernidade – neste caso representadas, respectivamente, pelos resquícios do conto oral nas malhas do conto moderno – não repercute apenas nas temáticas abordadas pela literatura de Agualusa, mas também na sua forma, ou seja, na maneira pela qual o escritor decide tratar seus temas.

Dando continuidade à nossa leitura, percebemos que algumas das categorias diegéticas fundamentais, nomeadamente o espaço, o tempo, o foco narrativo, as personagens e o enredo, são anunciadas logo nas primeiras linhas do conto, quando o narrador diz: “Certa ocasião, em Luanda, um polícia mandou parar o carro em que eu seguia, em trabalho de reportagem, com um motorista e um fotógrafo” (AGUALUSA, 2013, p. 54). Do ponto de vista do estilo ou da técnica narrativa, poderíamos dizer que Agualusa obedece às prerrogativas determinadas por E. A. Poe (2011), para quem toda palavra de um conto bem arquitetado precisaria carregar no seu seio os germes do efeito único que o contista pretendesse causar no leitor. Ainda que durante um primeiro contato o leitor não se aperceba disso, o efeito único que “O carro malhado” desperta já está insinuado nessa abertura. Seguindo essa mesma linha de pensamento, o escritor angolano constrói seu conto a partir de uma economia narrativa excepcional, tendo em vista a sua concisão, a qual não ultrapassa a extensão física de uma página do livro. Essa tendência para a brevidade, que faz Agualusa elencar as informações necessárias para criar um cenário específico em tão poucas palavras, também lembra as reflexões promovidas por Cortázar (2006, p. 152), especialmente quando assevera que “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade”.

Outro aspecto formal que também consideramos relevante ressaltar neste momento introdutório da análise é a profissão do narrador, que afirma ser um repórter, atividade que o próprio Agualusa desempenhou durante anos. Aliado ao fato de a narração acontecer em

³⁴ Termo elaborado pelo crítico francês Gérard Genette (1979) para referir-se à classe de narradores que, além da sua função narrativa, também exercem papéis relevantes no enredo, como personagens principais ou mesmo protagonistas.

primeira pessoa, isto poderia apontar para um certo apagamento dos limites entre o discurso ficcional (característico do gênero conto) e o discurso memorialístico (característico do gênero anedota). Tratar-se-ia, dessa forma, de mais uma das tantas “transgressões” estilísticas que povoam as narrativas de *Fronteiras perdidas* como um todo.

Esse traço formal, no entanto, adquire um sentido mais profundo quando levamos em consideração o conteúdo da narrativa em tela e o contexto histórico ao qual ela alude. Assim, o fato de as personagens detidas pelo policial (o repórter e o fotógrafo) serem relacionadas ao mundo do jornalismo, sugere uma conjuntura socio-política na qual a liberdade de expressão, a livre circulação de informação e, de certa forma, até os próprios fundamentos da democracia não podem prosperar. É aqui que o humor e a crítica sutis, porém cáusticos de Agualusa começam a se tornar mais palpáveis, na medida em que Angola é desenhada como um lugar onde a lei funciona *contra* o povo, ao invés de funcionar ao seu favor. Esse é, no nosso entendimento, um dos argumentos principais levantados pelo conto.

Em “O carro malhado” as noções de lei e de justiça são problematizadas através da figura do policial que, ao menos em tese, deveria assumir uma postura de disciplina, sobriedade e integridade moral, visto que simbolicamente a sua pessoa representa a ordem social indispensável para que qualquer comunidade opere em harmonia. Contudo, o policial imaginado por Agualusa (2013, p. 54) é retratado num sentido completamente oposto: “Era um homenzinho magro, bigode fino, olhos assustados, certamente com vários filhos, de várias mulheres, para sustentar”. Ao invés de apresentar os atributos positivos que usualmente esperaríamos daqueles responsáveis por garantir o cumprimento efetivo da lei, como força, ímpeto, honestidade ou mesmo alguma vitalidade, sobre o policial em questão são projetadas ideias de fraqueza, medo e vulnerabilidade – tanto num sentido sócio-econômico quanto num sentido psicológico.

Em relação a essa caracterização tão peculiar, é oportuno lembrarmos que, do mesmo modo que a natureza ou a realidade concreta não pertencem, por si sós, ao âmbito da comicidade, a anatomia humana, quando destituída de qualquer significado subliminar, não pode despertar o riso. De acordo com Propp (1992), para que o nosso corpo se torne objeto de zombaria é necessário que ele esconda, por trás da sua materialidade objetiva, algum defeito ou vício do espírito que, pela habilidade do humorista, será revelado em termos que incitem o efeito cômico. A comicidade, nesses casos, “não está nem na natureza física nem na natureza espiritual”, mas “numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual” (PROPP, 1992, p. 46). Sendo assim, o corpo “magro”, o bigode “fino” e os olhos “assustados” do policial, para além de descreverem aspectos meramente biológicos da

personagem, apontam para defeitos interiores da sua personalidade que serão desvelados gradativamente no decorrer da narrativa. É justamente esse procedimento diegético, de uma alternância contínua entre momentos de mascaramento e de revelação, que confere ao trecho em tela uma conotação cômica.

Em adição ao seu aspecto cômico e irrisório, a caracterização do policial também cumpre com o princípio de economia narrativa ao qual aludimos há pouco e que é tão crucial para o sucesso de qualquer conto. A esse respeito, Cortázar (2006, p. 124) afirma que “todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento”. Agualusa (2013, p. 53) opera nesse sentido quando, na pequena apresentação que faz do policial, além de retratar sua aparência física, sublinha o fato de ele possuir “vários filhos, de várias mulheres, para sustentar”. Aqui, ao mesmo tempo em que aponta-se para a índole um tanto quanto contraventora da personagem, a qual, mais adiante, irá enformar a estruturação cômica da diegese, também prenuncia-se o fator econômico-material que, de certo modo, engendrou-a. Deste modo, ao aproveitar-se de uma descrição que, a princípio, parece ser apenas fortuita, mas que, com o desenrolar da trama, termina por angariar outros sentidos, o escritor angolano consegue preparar a sensibilidade do seu leitor para que este receba com maior eficácia o efeito estético propiciado pelo texto literário.

Enquanto expressão metafórica da “força” da lei, a fisionomia franzina, quase murcha do policial, o seu temperamento alterado e também a sua penosa situação financeira – insinuada pelo narrador quando menciona a quantidade de filhos que a personagem deveria sustentar – revelam o fracasso da polícia como instituição pública responsável por salvaguardar a paz e a ordem social, mas que, diante das circunstâncias econômicas de um país extremamente desigual como o é Angola, acaba por se tornar um ninho de corrupção para, de algum modo, sobreviver. Como outras esferas da atividade humana, as profissões são passíveis de receber tratamento cômico e, de fato, são um dos temas mais comuns na comédia de costumes, em especial naquelas que se pretendem críticas. Segundo Propp (1992, p. 83), “o modo de ridicularizar as profissões não se diferencia em princípio da ridicularização de outros aspectos quaisquer da vida humana”. Ou seja, as regras gerais da comicidade, de deformação e desmascaramento dos vícios para provocar o riso, aplicam-se sem restrições.

Podemos observar esses e outros movimentos discursivos no trecho abaixo, quando o policial aborda as demais personagens e solicita os documentos do carro:

Pediu os documentos, estudou-os com atenção, e não encontrando qualquer irregularidade pôs-se tristemente a cofiar o bigode. Por fim, deu a volta ao carro, apalpando-o, como um médico a analisar um paciente. Regressou mais triste, ainda mais magro, com o fino bigode caído sobre os lábios.

Mas eis que uma súbita inspiração lhe iluminou o olhar. Voltou a pedir o livrete e apontando para a carroçaria, corrigida com massa devido a um acidente, anunciou em triunfo:

– Aqui, no livrete, diz que este veículo é branco e eu estou a ver que ele é malhado! Os senhores queiram fazer o favor de abandonar a viatura.

Naquele momento, todo ele era polícia. (AGUALUSA, 2013, p. 54)

Aqui, algumas das atribuições rotineiras do policial – que, pelo contexto da sua abordagem, parece ser um oficial de trânsito –, como fiscalizar o estado dos veículos que transitam pela via pública e verificar se os documentos que autorizam seu uso encontram-se nos moldes estipulados pela lei, perdem seu sentido burocrático e transformam-se numa oportunidade para extorquir a população e, assim, arrecadar subornos. Conforme o raciocínio defendido por Propp (1992), notamos que o defeito interior ou vício da personagem é, de certo modo, mascarado pela forma externa da sua atividade profissional, por trás da qual se escondem suas motivações criminais. Ainda de acordo com as propostas do filólogo russo acerca da maneira pela qual o vício cômico é revelado para despertar o riso, no excerto citado acima a verdadeira intenção do policial não nos é sinalizada explicitamente, ela é apenas sugerida pela sua insistência em descobrir algum problema com o veículo revistado ou mesmo com a sua documentação que, para seu desgosto, não apresentavam nenhuma irregularidade.

Essa insistência, por sua vez, adequa-se muito bem à formulação de Bergson (2018, p. 52) para o efeito cômico, baseada na ideia do mecânico sobreposto ao vivo, i. e., de “uma rigidez qualquer aplicada à mobilidade da vida, tentando desajeitadamente seguir suas linhas e imitar sua flexibilidade”. Nesse sentido, a fixação do policial em, a qualquer custo, deter os outros personagens e, assim, conseguir cobrar-lhes alguma propina, quando na verdade não existiam motivos que o justificassem, empresta ao episódio uma certa comicidade. Aqui o efeito cômico surge da rigidez mecânica ou “automatismo” do policial que se recusa a aceitar os fatos que são óbvios para as demais personagens e, por extensão, para o próprio leitor. O fato dessa rigidez revelar uma falha de caráter, haja vista que a sua motivação secreta era mesquinha, consegue ampliar ainda mais a comicidade do episódio ao incitar o riso na sua configuração de “gesto social” que “reprime as excentricidades” (BERGSON, 2018, p. 45).

Ainda sobre o empenho do policial em constatar alguma brecha que lhe permitisse atingir seu fim ilícito e, mais especificamente, sobre como isso é tratado do ponto de vista da focalização narrativa, notamos uma característica de estilo muito comum na literatura cômica que “em lugar de concentrar nossa atenção nos fatos, a dirige sobretudo para os gestos”

(BERGSON, 2018, p. 99). Assim como os vícios das personagens podem ser estudados numa perspectiva formal para diferenciar o tratamento dado a eles pela tragédia daquele dado pela comédia, as ações e os gestos, ao menos na acepção bergsoniana, assumem um valor similar ao diferenciarem a mimesis trágica da mimesis cômica.

Sobre a distinção entre as ações e os gestos e o seu papel no texto literário, Bergson (2018) explica:

Entendo, aqui, por gestos, as atitudes, os movimentos e, mesmo os discursos pelos quais um estado de alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por um tipo de comichão interior. O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é desejada, em todo caso, é consciente. O gesto escapa, é automático. Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, é uma parte isolada da pessoa que se expressa, a despeito, ou, ao menos, separadamente da totalidade da personalidade. (BERGSON, 2018, pp. 99-100)

Enquanto na tragédia são as ações que importam, pois é a partir delas que iremos conhecer o estado de espírito ou mesmo a essência das personagens, na comédia são os gestos que cumprem essa importante função narrativa. Conforme discutimos há pouco, o vício cômico tem a particularidade de tornar-se mais relevante – ao menos em termos estritamente narratológicos – do que a própria personagem que o possui por “sufocar” outros aspectos da sua personalidade. À vista disso, podemos dizer que os gestos são apenas mais um dos tantos artifícios que o humorista dispõe ao seu favor para explorar à fundo a natureza do vício que escolheu retratar.

No caso de “O carro malhado”, os gestos do policial, especialmente no momento em que inspeciona o carro do narrador, refletem, inconscientemente, suas intenções desonestas. De fato, é através deles que se expressa, à revelia do próprio policial, o vício que define sua personalidade cômica, na forma específica de corrupção. Isso torna-se evidente, por exemplo, quando o narrador compara o esmero do policial em identificar algum problema no veículo com o de “um médico a analisar um paciente” (AGUALUSA, 2018, p. 54). O mesmo procedimento repete-se quando, após sua busca revelar-se falida, o policial regressa “mais triste, ainda mais magro, com o fino bigode caído sobre os lábios” (AGUALUSA, 2018, p. 54).

O efeito cômico produzido nessa altura do conto também é reforçado pelo aparente desarranjo entre a lógica deturpada do policial, que argumenta contra o narrador e seus colegas ao afirmar que o carro deles era “malhado” e não branco como o livreto estipulava, e a lógica mais razoável do narrador, que explica que a descoloração na pintura do seu carro era apenas uma mancha em função de um conserto paliativo pelos danos ocasionados num acidente. Aqui,

Agualusa lança mão de outro elemento bastante caro aos fenômenos da comicidade, a saber: o “alogismo”. Segundo Propp (1992, p. 108), poderíamos definir o alogismo como um “mecanismo de pensamento que prevalece sobre seu conteúdo”, na medida em que se refere sempre a alguma ideia absurda, falsa, sem sustentação no mundo real e que, mesmo assim, é fervorosamente defendida por alguém interessado em beneficiar-se dela. Como o alogismo segue as mesmas diretrizes que outros aspectos do cômico, o riso causado por ele nasce justamente “no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo” (PROPP, 1992, p. 108), como quando o policial, orgulhoso e cheio de si, anuncia sua “descoberta” para os demais.

Todavia, para além da dimensão mais técnica desse conhecido artifício cômico, podemos distinguir uma dimensão de teor mais social e que se coaduna com a crítica que Agualusa propõe em “O carro malhado”. Recorrendo novamente ao pensamento de Propp (1992, p. 108), sabemos que “a estupidez e a nocividade social não se excluem uma à outra: a estupidez é um meio para desmascarar a nocividade”. Isto posto, a ignorância do policial extrapola sua função diegética de caracterização de uma personagem em particular e se torna um meio através do qual se censura o próprio sistema social que cria as condições deploráveis em que personalidades dessa natureza se desenvolvem.

Na última linha do trecho em questão, manifesta-se mais um aspecto interessante do ponto de vista da construção cômica e crítica do conto e que até agora não tivemos a oportunidade de abordar: a carnavalização da classe policial. Como esclarecemos ainda no primeiro capítulo, a festa do carnaval e sua tradução literária se caracterizam principalmente por revogar o *status quo*, ou a ordem social considerada “normal”, e instaurar no seu lugar um “mundo às avessas”. Nessa nova ordem social, questionam-se as hierarquias de todo tipo que, no mundo extracarnavalesco, separam os homens em categorias fechadas, entre aqueles considerados “bons” e aqueles considerados “ruins”, entre ricos e pobres, nobres e plebeus e assim por diante. Com efeito, tudo aquilo que fora dos limites temporais do carnaval é visto como representante das esferas do alto, fino e respeitável, nos dias das festividades perdem seu prestígio e tornam-se, por sua vez, sinônimos do baixo, vulgar e ridículo. Não surpreende, portanto, que a linguagem carnavalesca seja repleta de imagens que expressam esse teor ambivalente, dinâmico e alegre, contrário às noções de acabamento e estagnação típicas de um registro mais sério.

Nas palavras de Bakhtin (2010):

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (BAKHTIN, 2010, pp. 9-10, grifos do autor)

É precisamente essa consciência da “alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”, da qual nos fala Bakhtin (2010, p. 10) ao analisar a linguagem carnavalesca, que se faz presente em “O carro malhado”, especialmente quando o narrador, logo após a abordagem desonesta do policial, afirma num tom irônico: “Naquele momento, todo ele era polícia” (AGUALUSA, 2018, p. 54). Aqui, opera-se segundo a lógica “ao revés” própria do carnaval, na medida em que é a figura do policial, teoricamente encarregada de zelar pelo cumprimento da lei e de proteger a população civil, quem termina por atuar ilegalmente ao chantagear as demais personagens. Essa inversão dos valores morais é realçada pela atitude pretensiosa, quase solene que o policial assume ao argumentar que a pintura do carro do narrador, pelo fato de ser “malhada” em vez de branca, não condizia com aquilo definido no seu documento.

Outros motes comuns à retórica carnavalesca, especificamente o questionamento do poder atribuído às figuras de autoridade, o “lirismo da alternância e renovação” e o tema dos “coroamentos e destronamentos bufões” (BAKHTIN, 2010, p. 10), também são evocados no conto. Podemos verificá-los no excerto abaixo:

Saímos e ficamos os três, parados, debaixo do sol, a olhar para aquela autoridade. O motorista tentou argumentar:

– Camarada, sem ofensa, malhadas são as vacas.

Então o homem mudou de tom e de postura, e de repente já não era polícia e sim um ladrão sem escolha, magríssimo, um pequeno larápio miserável, roubando para matar a fome:

– Está muito calor – murmurou – eu agradecia uma gasosa.

Dei-lhe o dinheiro, e ele guardou-o no bolso, num gesto ansioso, como se tivesse receio que eu voltasse atrás. (AGUALUSA, 2018, p. 54)

O movimento discursivo que chama nossa atenção neste momento da narrativa é o fato de o motorista dirigir-se ao policial – que, neste caso, representava uma figura de autoridade e, por conseguinte, encontrava-se hierarquicamente superior a ele – e contestar sua avaliação da situação do carro, considerada no mínimo incoerente, visto que “malhadas” só podiam ser as vacas. Para além do plano discursivo e levando em consideração as relações de poder que se estabelecem entre as personagens, sendo o motorista apenas um cidadão comum,

destituído de qualquer influência oficial, enquanto o policial, como representante da lei, detinha certa autoridade, podemos dizer que se trata de um confronto que parte “de baixo para cima”. No entanto, pelo efeito desmoralizante que gera no policial, que logo em seguida se vê obrigado a reconhecer sua falta, o confronto acaba por aplanar as relações de poder, criando, assim, um efeito de “alternância” e “destronamento” característicos da visão de mundo carnavalesca.

O tema do “destronamento do bufão” é materializado na personagem policial, a qual passa de uma postura ativa e prepotente para uma postura mais subalterna, mudança que é reforçada pela sua caracterização como “um ladrão sem escolha, magríssimo, um pequeno larápio miserável, roubando para matar a fome” (AGUALUSA, 2018, p. 54). Aqui, as relações de poder sofrem mais uma transformação que vale a pena ser notada. Se imaginarmos uma linha horizontal que representasse uma espécie de *continuum* crescente de poder, poderíamos dizer que, num primeiro momento da diegese, o policial ocupava o polo positivo, ao passo que o motorista – e, por meio dele, também as outras personagens – ocupava o polo negativo. Essa configuração inicial funciona nos moldes “normais” da sociedade e, por isso mesmo, ainda não é carnavalesca. Em seguida, como consequência pelo fato de o motorista ter protestado contra a abordagem irregular do policial, ambas personagens se aproximaram ao meio do referido *continuum*, onde tornaram-se iguais, pelo menos em termos de poder. Aqui, sim, já despontam os primeiros vestígios do ambiente carnavalesco que irá marcar o tom geral do conto, haja vista que se efetua uma certa anulação da distância social entre as personagens. Finalmente, quando o policial admite sua culpa e pede por uma gasosa, as posições das personagens se invertem por completo, com o motorista e seus colegas ocupando o polo positivo, enquanto o policial é relegado ao polo negativo. É neste momento que, efetivamente, podemos identificar a dinâmica da coroação-destronamento, um dos símbolos mais representativos do carnaval.

Através desse artifício cômico, de um declínio gradual finalizado na forma do destronamento, Agualusa revela o contexto de extrema pobreza em que o policial se encontrava e que, até certo ponto, explicaria seu comportamento errático. Desse modo, o escritor angolano consegue estender o alcance da sua crítica para abranger não só a instituição policial como um todo que, ao seu ver, de fato descarrilhara-se da sua verdadeira trilha, mas também para as variantes situacionais que propiciaram essa realidade tão infeliz. Mais uma vez, e ainda que dissimuladamente, Angola invade o texto de Agualusa, onde seus aspectos mais negativos são fortemente censurados.

Todavia, esse quadro lastimoso, de feição quase melancólica, poderia interferir negativamente com a comicidade de “O carro malhado” ao emprestar-lhe uma modulação mais próxima do trágico. De acordo com as discussões que desenvolvemos no primeiro capítulo,

uma das exigências para que o efeito cômico se estabeleça e, conseqüentemente, o riso possa ser estimulado é a insensibilidade. Segundo Bergson (2018), quando somos apresentados ao vício cômico, é imprescindível que o humorista trabalhe sua escrita de modo a que os sentimentos de piedade e compaixão do leitor sejam momentaneamente entorpecidos para que sua sensibilidade não seja excitada ao ponto de ele comover-se pelas desventuras sofridas pelas personagens. Se isso acontecesse, estaríamos no terreno sombrio da tragédia e não no campo efusivo da comédia. De fato, para o filósofo francês, em oposição direta à emoção, que torna as atribuições humanas graves e sérias, o efeito cômico “se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2018, p. 39), que as torna leves e superficiais.

Bergson (2018) defende esse princípio básico da comicidade através de uma analogia que julgamos importante resgatar:

Basta que tampemos os ouvidos ao som da música em um salão de dança, para que imediatamente os dançarinos nos pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistem a uma prova deste tipo? E quantas não veríamos passar do grave ao divertido se as isolássemos da música do sentimento que as acompanha? Em suma, o cômico exige, para produzir seu efeito, algo como uma anestesia momentânea do coração. (BERGSON, 2018, p. 39)

Para isolar a “música do sentimento” que se insinua no momento em que conhecemos a condição miserável do policial e que ameaça interromper a realização integral do efeito cômico de “O carro malhado”, Agualusa recorre novamente à noção de rigidez mecânica. Assim, na última linha do conto, quando o policial recebe o dinheiro oferecido pelo narrador, lemos o seguinte: “Depois endireitou-se, fez continência, e autorizou-nos a reentrar no carro: – Está tudo muito certo – disse – mas que o veículo é malhado, lá isso é” (AGUALUSA, 2018, p. 54). Aqui, o automatismo cômico responsável por reprimir qualquer sentimento trágico se dá em dois planos sobrepostos, um físico e outro espiritual, redobrando, dessa forma, sua intensidade. No primeiro plano, destaca-se a postura “endireitada” do policial que, através do seu corpo, consegue mimetizar traços da rigidez de sua personalidade, reforçadas, ainda mais, pela continência com que se despede das demais personagens. No segundo plano, por seu turno, é a fala final do policial que se impregna de um automatismo já nitidamente burlesco, na medida em que, mesmo após ter aceitado a irracionalidade do seu argumento sobre o carro ser “malhado”, volta, uma última vez, a insistir nele.

Para encerrar nossa leitura de “O carro malhado”, voltamo-nos de novo para as reflexões de Cortázar (2006) sobre a forma e procedimentos próprios da narrativa curta. Além da sua conhecida analogia que colocava o romance ao lado do cinema, pela sua abrangência

macroscópica, ao passo que colocava o conto ao lado da fotografia, pelo seu recorte microscópico, o escritor argentino também formulou a diferença mimética entre ambos gêneros em termos inspirados no boxe. Diz ele: “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 2006, p. 152, grifo do autor). Esse preceito aplica-se muito bem no caso específico de “O carro malhado”. Com efeito, do ponto de vista da construção diegética, o conto é fundamentado num sentido que vai se enformando desde as primeiras palavras até atingir seu ponto final na última fala do policial. É aqui quando a impressão propiciada pela sua leitura, que é ao mesmo tempo cômica – levando em consideração o conteúdo da narrativa – e estética – por tratar-se de uma obra literária –, finalmente se consuma.

Considerações finais

Desde suas formas mais antigas, que remontam há mais de dois mil anos atrás, à época dos famosos concursos de teatro promovidos pelas cidade-Estado gregas, até a “sociedade do espetáculo” típica da contemporaneidade, a literatura cômica e o riso que ela provoca têm servido como meios importantes de crítica social, questionamento do poder atribuído às figuras de autoridade e relativização de “verdades” consideradas absolutas. Ainda que com o passar do tempo essa literatura tenha sofrido uma série de transformações relevantes, que modificaram profundamente sua configuração formal, a sua essência democrática e o seu tom irreverente continuaram sempre constantes. Esses traços regulares deram lugar a toda uma tradição cômica que, por mais que em determinados momentos históricos tenha sido incompreendida e, por isso mesmo, vilmente preterida, ainda hoje consegue inspirar inúmeros artistas a “ler” o lado mais sombrio da alma humana e a transformá-lo em motivo para o riso, para o gozo que elimina qualquer distância entre os homens, aproximando-os um dos outros.

Além de atemporal, visto que existiu sob várias formas através da história, esse pendore para o riso que “destrona” o mal é também universal e prospera em qualquer lugar onde pessoas se reúnam para caçar umas das outras e, assim, alegrar seu espírito. É precisamente nesse sentido que, ainda hoje, podemos entrever ecos de uma herança milenar no trabalho de artistas que, ao discutirem os problemas mais instigantes do seu tempo em termos zombeteiros ou mesmo ridículos, enveredam pelas searas da comichidade. A obra de José Eduardo Agualusa, pelo seu teor crítico, questionador e, principalmente, burlesco insere-se muito bem nesse panorama. Observador arguto dos vícios humanos e das contradições sociais geradas no seu país pela modernidade, pelo capitalismo e pelo colonialismo em particular, o escritor angolano não exime ninguém do seu escrutínio, fazendo da sua literatura um espaço de denúncia sempre muito tenaz.

Foi esse aspecto singular que chamou nossa atenção para a coletânea de contos *Fronteiras perdidas*, onde Agualusa opera, sob vários ângulos e linhas de força, uma crítica sistemática das condições sociais, políticas e econômicas da Angola hodierna. Ao se debruçar sobre as idiossincrasias da sociedade angolana, Agualusa põe em xeque uma imagem utópica do país que, não raro, é defendida por setores mais nacionalistas do poder público, avessos a qualquer crítica ou questionamento que comprometam seus interesses particulares. Nesse sentido, o escritor angolano aproxima-se de uma das tendências mais populares da literatura do seu país que, pelo menos desde sua independência em 1975, tem desenvolvido uma verve mais crítica, preocupada em avaliar os rumos da revolução que pôs fim ao jugo colonial português.

Com efeito, quando lemos a totalidade da obra literária de Agualusa, e em especial o conjunto de narrativas que integram as fileiras de *Fronteiras perdidas*, Angola e o seu povo aparecem abandonados pela classe política à própria sorte, lutando arduamente para sobreviver em meio à rompanete desigualdade econômica e à dramática desordem social.

Esse quadro penoso faz-se notar com mais veemência em “O carro malhado”, conto que selecionamos para análise nesta monografia. O episódio retratado pela narrativa em questão, de um policial que, desesperado com a sua precária situação financeira, intenta subrepticamente extorquir alguma propina de um repórter e seus colegas de trabalho, consegue revelar a verdadeira extensão do desamparo vivido por uma parcela considerável da sociedade angolana. No entanto, longe de tornar-se mais uma anedota triste ou pessimista das tantas injustiças sociais promovidas pelo sistema de produção capitalista, o tratamento cômico que Agualusa dá ao conto empresta-lhe uma qualidade quase que “redentora”. Destarte, munidos com as reflexões teóricas de pensadores tão diversos como Mikhail Bakhtin (2010; 2018), Henri Bergson (2018) e Vladimir Propp (1992) pudemos compreender a lógica contestatória por trás dos fenômenos da comicidade e a maneira pela qual ela foi recuperada por Agualusa em “O carro malhado” para veicular uma crítica mordaz à desigualdade social e à corrupção que ela pode vir a engendrar.

Ao longo da nossa leitura, propusemo-nos a identificar os principais artifícios cômicos que o escritor angolano utilizou para denunciar problemas e despertar o riso. Assim, constatamos, por exemplo, a presença de alguns tópicos típicos do carnaval e da linguagem carnavalesca nos moldes em que Bakhtin (2010; 2018) os pensou, a saber: 1) a dinâmica “ao revés” que inverte as concepções morais e as relações de poder habituais de determinada comunidade num movimento concomitante de questionamento e relativização de verdades consideradas unívocas ou perfeitas, 2) o enfrentamento às figuras de autoridade representativas do poder oficial como estratégia para pensar outras formas de organização social possíveis e 3) a dinâmica do coroamento-destronamento dos bufões, especificamente na figura da personagem policial que, ao longo da trama, perde seu porte autoritário inicial e passa ser visto como um “larápio miserável”. Elencamos, também, as diferentes configurações que o automatismo ou rigidez mecânica, indispensável para a consolidação daquilo que Bergson (2018) chamou de “efeito cômico”, assumiu no desenrolar do conto. Concluímos, dessa forma, que o tom leve e jocoso de “O carro malhado” advém justamente desse trabalho com a noção de automatismo, o que evita a instauração de uma modulação mais trágica que, em vista da gravidade do tema que o conto aborda, poderia facilmente acontecer. Ainda sobre a complexa dimensão cômica do nosso *corpus*, verificamos, em primeira mão, como os vícios humanos podem ser tratados do

ponto de vista da comicidade através de uma série de mecanismos discursivos que encontramos nos estudos de Propp (1992) sobre a técnica cômica. Em especial, foi importante conhecer a questão em torno da deformação e do desmascaramento do vício e do sentido que elas devem seguir para incitar a sensibilidade do leitor na direção do riso.

Além do seu conteúdo nitidamente cômico, também nos debruçamos sobre aspectos referentes à forma de “O carro malhado” e ao estilo narrativo de Agualusa. Para tanto, fizemos uso das reflexões acerca das particularidades do conto moderno propostas por Edgar Allan Poe (2011) e posteriormente ampliadas por Julio Cortázar (2006). Ambos autores nos forneceram as ferramentas teóricas necessárias para apreciar com maior cuidado a dimensão formal de “O carro malhado” que, como pudemos observar, também cumpre um papel fundamental no sentido final da narrativa, na realização do seu “efeito único”. De fato, tanto o tema escolhido por Agualusa quanto o estilo com que o abordou que, ao nosso parecer, conseguiu atingir a “intensidade” e a “tensão” das que nos fala Cortázar (2006), promovem a abertura projetiva que é própria ao gênero conto. O escritor angolano consegue, desse modo, produzir a “alquimia secreta” que só os grandes contos produzem em nós (CORTÁZAR, 2006).

Conforme argumentamos no decorrer do nosso trabalho, a elaboração estética do vício cômico se dá com o intuito primeiro de despertar o riso do leitor e, portanto, não se poderia negar nela a existência de uma dimensão unicamente prazerosa, presente na apreciação formal de toda obra de arte. Entretanto, verificamos que esse mesmo trabalho com a comicidade também se estabelece para censurar comportamentos que sejam considerados nocivos para a homogenia social e o bem-estar geral de algum agrupamento humano. Nesse sentido, a corrupção da personagem policial em “O carro malhado”, para além do seu aspecto jocoso e mais imediato, também cumpriria uma função ao mesmo tempo política e ética, de certa forma mais expansiva do que a primeira, na medida em que chamaria atenção para um problema de ordem extradiegética, i. e., que existe fora dos limites do texto literário e que afeta diariamente a vida de muitas pessoas não só em Angola, mas no mundo todo. É por isso que consideramos a obra de Agualusa como uma espécie de “espelho” que, ao ser colocado em frente à sociedade angolana, consegue refletir os seus “vícios”, ou seja, os seus problemas mais escusos ou até mesmo elusivos, de modo a torná-los mais evidentes para todos. Ainda nessa mesma perspectiva, acreditamos que a denúncia promovida pelo espelho zombeteiro de Agualusa, ao defrontar-nos com questões bastante incômodas, mas urgentemente necessárias, possa funcionar no sentido daquilo que Antonio Candido (2004, p. 175) estipulou como uma das principais benesses da literatura e que tão significativamente chamou de “humanização do ser humano” ou, simplesmente, a “confirmação do homem na sua humanidade”.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **A conjura**. Lisboa: Quetzal, 2017a.

AGUALUSA, José Eduardo. **As mulheres de meu pai**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.

AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga**: e de como os africanos inventaram o mundo. Lisboa: Quetzal, 2014.

AGUALUSA, José Eduardo. **A sociedade dos sonhadores involuntários**. Lisboa: Quetzal, 2017b.

AGUALUSA, José Eduardo. **D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis**. Lisboa: Vega, 1992.

AGUALUSA, José Eduardo. **Estação das chuvas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

AGUALUSA, José Eduardo. **Fronteiras perdidas**: contos para viajar. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

AGUALUSA, José Eduardo. José Eduardo Agualusa: “Em tempos de construção de muros, os livros são nossas pontes”. Entrevista concedida a portal on-line. **Fronteiras do pensamento**. 2019. Disponível em: <<https://www.frenteiras.com/entrevistas/jose-eduardo-agualusa-em-tempos-de-construcao-de-muros-os-livros-sao-nossas-pontes>>. Acesso em: 23/06/2020.

AGUALUSA, José Eduardo. José Eduardo Agualusa: “O que não tem de ser escrito não merece ser escrito”. Entrevista concedida a Carolina Moraes. **Estante**. 2017c. Disponível em: <<http://www.revistaestante.fnac.pt/jose-eduardo-agualusa-o-que-nao-tem-de-ser-escrito-nao-merece-ser-escrito/>>. Acesso em: 23/06/2020.

AGUALUSA, José Eduardo. José Eduardo Agualusa lança “A sociedade dos sonhadores involuntários”. Entrevista concedida a Carlos Marcelo. **Fronteiras do pensamento**. 2018a. Disponível em: <<https://www.frenteiras.com/entrevistas/jose-eduardo-agualusa-lanca-a-sociedade-dos-sonhadores-involuntarios>>. Acesso em: 24/06/2020.

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação crioula**. Lisboa: Quetzal, 2017d.

AGUALUSA, José Eduardo. O carro malhado. In: AGUALUSA, José Eduardo. **Catálogo de luzes**: os meus melhores contos. Rio de Janeiro: Gryphus, 2013, p. 54.

AGUALUSA, José Eduardo. **O livro dos camaleões**. Lisboa: Quetzal, 2015.

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018b.

AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BACH, Carlos Batista. **José Eduardo Agualusa**: ironia e memória como traços de uma poética. 126 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BIRMINGHAM, David. **A short history of modern Angola**. New York, NY: Oxford University Press, 2015.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A poética de Aristóteles é uma teoria da literatura? In: ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, pp. 7-16.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2004.

CHAVES, Rita. O passado presente na literatura angolana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, 2000, pp. 245-257.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 147-163.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 227-237.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 103-146.

COSME, Leonel. A literatura e as guerras em Angola. No Princípio Era o Verbo. **Cultura**, v. 34, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cultura/2581>>. Acesso em: 05/07/2020.

DUARTE, Adriane da Silva. Aristófanis e *As nuvens*. In: ÉSQUILO [et al]. **O melhor do teatro grego**. Tradução de Mário da Gama Kury. Apresentação geral, material de apoio e revisão das notas de Adriane da Silva Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, pp. 275-282.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Lisboa: Edições 70, 1979.

FERNANDES, Maria Celestina. **Surgimento e desenvolvimento da literatura infantil angolana pós-independência**. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-p%C3%B3s-independ%C3%Aancia>>. Acesso em: 20/06/2020.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Tereza Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cad. Cespuc de Pesq.**, Belo Horizonte, n. 16, 2007, pp. 13-69.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

JORGE, Silvio Renato. Demandas de um mundo contemporâneo: Agualusa, paixão e a escrita da fronteira. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007, pp. 349-355.

KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LUGARINHO, Mário César. Quem deve comer lagostas? Reflexões sobre os estudos pós-coloniais a partir de alguma ficção de Pepetela e Agualusa. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007, pp. 303-312.

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MATA, Inocência. A periferia da periferia. **Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa**, Universidade Aberta de Portugal, n. 9, 1995, pp. 27-36.

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

NEVES, Tereza Cristina da Costa. Identidades em trânsito: um conto de Agualusa sob o olhar de Bhabha. In: **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política**, 2011, Juiz de Fora, MG. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/eventos-2011/comunicacoes/>>. Acesso em: 29/06/2020.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011, pp. 333-347.

PRECIOSO, Daniel. Um projeto socialista de reconstrução nacional: o discurso do presidente Agostinho Neto na proclamação de independência de Angola (11 de novembro de 1975). **Temporalidades – Revista de História**, v. 11, n. 1, 2018, pp. 313-324.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Rui (coord.). **História de Portugal**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

SILVA, Renata Flávia da. **Fronteiras perdidas**: uma literatura em viagem. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/flavia.rtf>>. Acesso em: 29/06/2020.