

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**“VOCÊ É O TAL QUE NÃO USA LAIFIBÓ!”  
IRONIA, HUMOR E RISO – UMA ESTRATÉGIA PLURIVOCAL EM ‘ARTE E  
CIÊNCIA DE ROUBAR GALINHA’ E ‘JÁ PODEIS DA PÁTRIA FILHOS’, DE JOÃO  
UBALDO RIBEIRO.**

**Martha Cristina de Almeida Sousa**

**Belo Horizonte**

**2011**

**MARTHA CRISTINA DE ALMEIDA SOUSA**

**“VOCÊ É O TAL QUE NÃO USA LAIFIBÓ!”**

**IRONIA, HUMOR E RISO – UMA ESTRATÉGIA PLURIVOCAL EM ‘ARTE E  
CIÊNCIA DE ROUBAR GALINHA’ E ‘JÁ PODEIS DA PÁTRIA FILHOS’, DE JOÃO  
UBALDO RIBEIRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

**Linha de Pesquisa:** Identidade e alteridade na literatura

**Área de Concentração:** Literaturas de Língua Portuguesa

**Orientadora:** Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

**Belo Horizonte**

**2011**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S725v Sousa, Martha Cristina de Almeida  
“Você é o tal que não usa laifibói!”: ironia, humor e riso – uma estratégia plurivocal em *Arte e ciência de roubar galinha* e *Já podeis da pátria filhos*, de João Ubaldo Ribeiro / Martha Cristina de Almeida Sousa. Belo Horizonte, 2011. 88f.

Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Ironia na literatura. 3. Humor na literatura. 4. Riso. 5. Polifonia. 6. Ribeiro, João Ubaldo, 1940-. I. Lobo, Suely Maria de Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

Martha Cristina de Almeida Sousa

**“VOCÊ É O TAL QUE NÃO USA LAIFIBÓ!”**

**Ironia, humor e riso – uma estratégia plurivocal em ‘Arte e ciência de roubar galinha’ e ‘Já podeis da pátria filhos’, de João Ubaldo Ribeiro.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC Minas)

---

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto (UFMG)

---

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo – Orientadora  
(PUC Minas)

---

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2011.

## *DEDICATÓRIA*

*Para Marcos Vinícius e Samuel.*

*Para Lúcio, Marisa e Delma, risadas interrompidas cedo demais.*

*Para Bentão.*

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe, Marisa Almeida Botelho, pelo incentivo e apoio nesta empreitada.

Aos meus irmãos e sobrinhos, por compreenderem as minhas ausências.

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Maria de Paula e Silva Lobo, pelos ensinamentos e pela confiança em mim depositada.

A Mireile Pacheco França Costa e Ziza Saygli, companheiras de jornada, pelo apoio.

A Ada Magaly Matias Brasileiro, pela presença.

A Juva Batella, pelo entusiasmo e conselhos.

Ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não apenas uma mas uma série infindável de interpretações subversivas. (Muecke)

Ridendo castigat mores.

Rir ainda é o melhor remédio.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a ocorrência da ironia e do humor como fenômenos discursivos e da polifonia como estratégia estruturadora nos textos de João Ubaldo Ribeiro, e verificar como se dá, através desses mecanismos, a construção da crítica social. Para tanto, foram selecionados cinco contos da obra *Já podeis da pátria filhos*, publicada em 1981 e reeditada em 1991, e doze crônicas publicadas no jornal O Globo, entre 1981 e 1986, compiladas no livro *Arte e ciência de roubar galinha*, publicado em 1998. Inicialmente, será apresentado o conceito de gênero à luz da teoria defendida por Todorov (1981) e Piglia (2004). Em seguida, serão apresentadas as concepções bakhtinianas de dialogismo, interação verbal, polifonia e intertextualidade. Dando seqüência à teorização, serão apresentados os conceitos de ironia, humor e riso preconizados por Muecke (1995), Bergson (2007), Hutcheon (2000) e Kerbrat-Orecchioni (1980). Por fim, será feita uma análise dos textos selecionados, considerando-se o quadro teórico desenvolvido.

**Palavras-chave:** Ironia. Humor. Riso. Polifonia. Crítica social.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the occurrence of irony and humor as discursive phenomena, and polyphony as a structuring strategy in João Ubaldo Ribeiro's texts, as well as the certification of how social criticism is constructed through those mechanisms. Five short stories were chosen from *Já podeis da pátria filhos*, published in 1981 and republished in 1991, and twelve chronicles issued in the newspaper O Globo, between 1981 and 1986 which were compiled in the book *Arte e ciência de roubar galinha*, published in 1998. First, there will be the introduction to the concept of genre based on the theory defended by Todorov(1981) and Piglia (2004). Subsequently, Bakhtinian conceptions of dialogism, verbal interaction, polyphony and intertextuality will be presented. Following on the theory, concepts of irony, humor and laugh proposed by Muecke (1995), Bergson (2007), Hutcheon (2000) e Kerbrat-Orecchioni (1980). As a final point, an analysis of the chosen texts will be made all the while considering the developed theoretical scenario.

**Key-words:** Irony. Humor. Laugh. Polyphony. Social criticism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 JOÃO UBALDO RIBEIRO: CAMINHOS .....</b>	<b>13</b>
<b>3 CONSTRUÇÃO DA POLIFONIA E DO DIALOGISMO NO TEXTO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO .....</b>	<b>22</b>
<b>4 IRONIA, HUMOR E RISO NA TESSITURA DO TEXTO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO .....</b>	<b>35</b>
<b>4.1 Ironia.....</b>	<b>35</b>
<b>4.2 Humor e riso .....</b>	<b>41</b>
<b>5 A CONSTRUÇÃO DO HUMOR NOS TEXTOS UBALDIANOS .....</b>	<b>48</b>
<b>5.1 Futebol: o jogo da diplomacia.....</b>	<b>48</b>
<b>5.2 Religião: tensão entre o sagrado e o profano .....</b>	<b>56</b>
<b>5.3 Radioatividade: a ética do itaparicano .....</b>	<b>64</b>
<b>5.4 Colonização: os d'antanho X os modernos .....</b>	<b>68</b>
<b>5.5 Família: glória e martírio.....</b>	<b>71</b>
<b>5.6 Política: em terra de cegos .....</b>	<b>76</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar as obras *Já podeis da pátria filhos*, publicada em 1981 e reeditada em 1991 e *Arte e ciência de roubar galinha*, publicada em 1998. Nelas, interessa buscar o discurso polifônico, multivocal – estratégia estruturadora do texto –, eivado de um tom jocoso, burlesco, que não só permite, mas também efetiva o confronto entre diversas ideologias e desmascara o caráter ideológico que o discurso oficial pretende encerrar em si, obrigando o leitor a refletir sobre tal caráter. E, interessa, também, abordar a ironia e a polifonia como estratégias textuais usadas pelo autor para a construção de uma crítica social.

Que vozes se enunciam nas narrativas destes textos de João Ubaldo Ribeiro e como são marcadas? Qual a função que essas vozes desempenham no texto? Como elas se articulam para tornar a crítica social perceptível? Qual a relação existente entre essa polifonia e a ironia? Nas histórias contadas, as narrativas pessoais, espontâneas são recurso eficiente para demonstrar uma outra voz, voz essa um pouco distante do contexto, mas que é, muitas vezes, eficaz para cativar e convencer os interlocutores/leitores. Responder a essas questões é fundamental para a pesquisa que ora se propõe.

*Arte e ciência de roubar galinha* é parte de um projeto desenvolvido pela editora Nova Fronteira, cujo objetivo é reunir em livro as crônicas que João Ubaldo Ribeiro publicou no jornal *O Globo*, de 1981 a 1987. Abordando assuntos variados, o próprio autor selecionou os quarenta e quatro textos – escritos em Itaparica – que compõem esse volume. A temática das crônicas envolve não só as lembranças da infância e adolescência desse escritor, como no texto *O dia em que meu primo e eu fomos ao forró*, mas também os casos e conversas com personagens locais, presentes no texto *O escritor da cidade*.

Em 1981, João Ubaldo Ribeiro publica o livro de contos intitulado *Livro de Histórias*. Dez anos depois, a ele são acrescentados mais dois contos, e o livro é reeditado com o nome *Já podeis da pátria filhos* e é composto por dezessete contos, cujas histórias variam da exacerbada sexualidade de um jumento a um baile de debutantes da sociedade itaparicana, apresentados em uma linguagem lúdica, por vezes áspera e irônica, resgatando as raízes da cultura popular.

O texto ubaldiano, leve e ágil, como convém a essas espécies literárias, mostra-se atual e crítico. Ao abordar os temas mais variados, o autor brinda o leitor com um texto irônico, que amplia as margens do dito / escrito. Na crônica *A vida natural*<sup>1</sup>, ao comentar sobre os hábitos alimentares daqueles que buscam uma alimentação natural, pode-se perceber o uso da ironia quando o autor afirma:

Contudo, insiste-se em que as plantas não contêm “produtos químicos”, o que não quer dizer nada, porque tudo o que existe é “químico”. Quase não há, por exemplo, vida sem cloro, que é veneno se respirado puro. E, de qualquer forma, existe uma dose fatal para tudo, inclusive água e oxigênio. Se alguém fizer uma lista dos possíveis efeitos colaterais da inalação de oxigênio, é bem possível que muita gente contemple deixar de respirar, pelo menos por uns tempos. Mas tudo bem, vivam as plantas, vivam os naturais. A única coisa que me chateia é que não acho natural que me queiram obrigar a ser natural. Até mesmo porque tudo tem limites, pois outro dia vi no jornal as declarações de um natural, aborrecidíssimo porque encontrara uma lagarta na alface natural de um restaurante igualmente natural. Não achei coerente. Nada mais natural do que uma lagarta numa folha de alface. (RIBEIRO, 1998, p.22-23).

Dada a importância da ironia como uma das estratégias estruturadoras do texto literário, ela vem sendo estudada desde Aristóteles, na Antigüidade clássica, passando por teóricos modernos como Bakhtin e outros de várias áreas.

Segundo Amaral (2001, p.5), “o riso é uma das formas de subverter padrões, é, sobretudo, uma crítica social”. Em seu texto, Ribeiro utiliza a ironia para criar os aspectos risíveis, subvertendo a lógica do discurso oficial.

Na crônica *No Pasarán*<sup>2</sup>, ao descrever as invasões pelas quais a ilha de Itaparica já passou, Ribeiro afirma:

Os franceses, até muito pouco tempo atrás, eram considerados aqui fracos de invasão. Deram uma invadiazinha na Bahia uma vez e mal passaram por Itaparica, onde, aliás, não foram bem recebidos. Então se Mitterrand anunciasse uma invasão aqui, a maior parte do pessoal ia morrer de rir. Tenho a certeza, por exemplo, de que Vavá Paparrão, que na outra encarnação combateu os holandeses, ia afirmar, não sem razão, que francês ele traçava com uma mão amarrada nas costas. Mas agora a situação mudou um pouco. Mudou muito, aliás. Agora os franceses invadiram pra valer mesmo e, ali para as bandas de Amoreiras, fundaram um estabelecimento destinado a atender às pessoas que apreciam permanecer confinadas nos *tropiques exotiques*, com horários rígidos para as refeições e uma porção de não-pode-isso-não-pode-aquilo. É o que me dizem, eu mesmo nunca fui lá, nem pretendo ir, amo a liberdade. E, além disso, não me deixariam entrar, pois que nativo não entra. Não entra nem pela praia, que não podia ser particular mas é, fechadinha, fechadinha.

<sup>1</sup> Arte e ciência de roubar galinha

<sup>2</sup> Arte e ciência de roubar galinha

Somos obrigados a reconhecer que, desta vez, a invasão francesa foi bem feita. (RIBEIRO, 1998, p.49).

Considerado um dos grandes representantes da literatura brasileira, João Ubaldo Ribeiro aborda em seus contos e crônicas temas como política, economia, futebol, literatura, sexualidade, preguiça, relacionamento, infidelidades, dentre outros, compondo um vasto painel sócio-antropológico do povo brasileiro, representado pelos itaparicanos. Assim, este trabalho propõe analisar algumas das crônicas que compõem o livro *Arte e ciência de roubar galinhas* e alguns dos contos que compõem o livro *Já podeis da pátria filhos*. A seleção de textos foi orientada pelo seguinte critério: que neles estivessem presentes a polifonia, o humor e a ironia e que fosse possível analisar os efeitos de sentido que estes poderiam produzir.

Portanto, este trabalho procura contribuir de forma sistemática para a investigação da crítica social a partir da ironia e da polifonia, tema que tem sido objeto de estudo de vários teóricos ao longo do tempo. A presente dissertação estrutura-se em quatro partes. A primeira delas é constituída por este capítulo introdutório e pelo capítulo 2, em que serão apresentados o autor e sua obra. Na segunda parte, constituída pelos capítulos 3 e 4, serão apresentados os fundamentos teóricos que embasam a pesquisa, tais como os conceitos de ironia, polifonia, dialogismo, intertextualidade e humor ao longo da história humana, vistos principalmente nas obras de Alberti (2002), Bergson (2007), Duarte (1994, 2006), Magalhães (2007), Minois (2003), Muecke (1995, 1996), Hutcheon (2000), Kerbrat-Orecchioni (1980), Bakthin (1981, 1986, 2002), Ducrot (1987), Kristeva (1967), Barthes (1994) e Brait (1996). A terceira parte compreenderá o capítulo 5, destinado à análise textual. E a quarta parte será composta pelas considerações finais e conclusões a que foi possível chegar.

## 2 JOÃO UBALDO RIBEIRO: CAMINHOS

Escritor consagrado, João Ubaldo Ribeiro tem vários romances publicados e traduzidos para os mais diversos idiomas. Dentre os mais lidos, podem-se citar *Sargento Getúlio* (1971), *Viva o povo brasileiro* (1984), *O Sorriso do lagarto* (1989), além de dois livros infanto-juvenis *Vida e paixão de Pandonar, o cruel* (1983) e *A vingança de Charles Tiburone* (1990). Além de romancista, destaca-se como contista e cronista com os livros, dentre outros, *Já podeis da pátria filhos* (publicado em 1981 e reeditado em 1991) e *Arte e ciência de roubar galinha* (1998), respectivamente.

João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro nasceu em 1941, em Itaparica – BA. Ainda recém-nascido, sua família mudou-se para Aracaju, onde ele passou a infância. Em 1955, devido a problemas políticos enfrentados por seu pai, voltou à Bahia, residindo em Salvador, onde trabalhou como jornalista. Cursou Direito na UFBA, embora nunca tenha exercido a profissão. Concluiu também na UFBA uma pós-graduação em Administração Pública. Em 1965, depois de passar um ano nos EUA cursando mestrado em Administração Pública e Ciência Política na Universidade da Califórnia do Sul, voltou a Salvador e lecionou Ciências Políticas por seis anos na UFBA, mas abandonou a carreira acadêmica para se dedicar ao jornalismo e à literatura.

Em 1968, publicou seu primeiro romance *Setembro não tem sentido*; e em 1971, publicou *Sargento Getúlio*, uma de suas obras mais conhecidas tanto nacional como internacionalmente. Em 1979, publicou *Vila Real* e em 1984 publicou *Viva o povo brasileiro*. *O sorriso do lagarto* foi publicado em 1989, seguido de *O feitiço da Ilha do Pavão* em 1997 e de *A Casa dos Budas ditosos* em 1999. Em 2000, publicou *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, seguido de *Diário do farol*, em 2002 e de *O albatroz azul*, em 2009, seu último livro. Vários de seus romances foram traduzidos para o inglês pelo próprio autor.

Além dos romances, publicou dois livros de contos: *Vencecavalo e o outro povo*, em 1974 e *Livro de histórias*, publicado em 1981 e reeditado em 1991 sob o título *Já podeis da pátria filhos*, com a inclusão de dois novos contos: *Patrocinando a arte* e *O estouro da boiada*.

Publicou ainda vários livros de crônicas: *Sempre aos domingos*, em 1988; *Um brasileiro em Berlim*, em 1995; *Arte e ciência de roubar galinha*, em 1999; *O Conselheiro come*; em 2000; *A gente se acostuma a tudo*, em 2006 e *O Rei da noite*, em 2008.

Além das crônicas, publicou em 1981, um ensaio intitulado *Política: quem manda, por que manda, como manda*, adotado como livro didático por diversas faculdades brasileiras. João Ubaldo Ribeiro, como já mencionado aqui, também abordou a literatura infanto-juvenil e publicou *Vida e paixão de Pandonar, o cruel*, em 1983 e *A vingança de Charles Tiburone*, em 1990.

Escritor consagrado, João Ubaldo Ribeiro recebeu o prêmio Jabuti pelo romance *Sargento Getúlio* em 1972. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1993, ocupando a cadeira 34. Em 2008, recebeu o Prêmio Camões pelo conjunto de sua obra literária. Atualmente, escreve para diversos jornais brasileiros e teve algumas de suas obras adaptadas para o cinema e a televisão.

A coletânea de crônicas *Arte e ciência de roubar galinha*, publicado em 1998, faz parte de um projeto criado pela editora Nova Fronteira, o qual se iniciou em 1985 com o objetivo de reunir em livros as crônicas publicadas por João Ubaldo Ribeiro no jornal O Globo. Neste livro encontram-se reunidas algumas das crônicas publicadas entre abril de 1981 e julho de 1987, em uma seleção feita pelo próprio autor. A temática das crônicas é bem variada e o pano de fundo é sempre Itaparica, sua terra natal, *alter ego* de todos os espaços geográficos. Alguns dos personagens da crônica são recorrentes: aparecem em várias narrativas, quase sempre como um contraponto à voz do narrador-autor, com quem discutem e a quem, quase sempre, vencem no debate.

Modéstia à parte, não sou pessoa desimportante aqui na Ilha de Itaparica. Tratam-me com deferência e cordialidade, afinal sou o escritor da cidade. Isto em contrapartida, acarreta naturais obrigações para com a coletividade.  
 – Quer dizer que é escritor, não é? – perguntou-me Cuiúba sarcasticamente.  
 – É, sou, mas...  
 – Mas na hora que chamam pra mostrar mesmo, corre da presa! Não vi nada, não vi foi nada!  
 – Bem, se fosse outra hora...  
 –Tou sabendo! Outra hora, outra hora... Não vi foi nada<sup>3</sup>! (RIBEIRO, 1998, p33-34).

---

<sup>3</sup> Arte e ciência de roubar galinha

O livro *Já podeis da pátria filhos* foi publicado inicialmente em 1981 sob o título *Livro de histórias*. Dez anos mais tarde, acrescido de mais contos, ganha a formatação que hoje se conhece e o novo título que ora tem. É um livro de contos autônomos, embora também existam personagens em comum nas histórias narradas. Os personagens são pessoas simples, pescadores, donas de casa, agiotas, vendedores, a miuçalha que compõe a ilha de Itaparica, palco dos acontecimentos, e sua batalha cotidiana para vencer as vicissitudes da vida.

Em entrevista aos Cadernos de literatura brasileira (1999), Ribeiro afirma “não ser um contista” (p.45) e diz preferir o romance, que considera mais marcante. A respeito de *Já podeis da pátria filhos*, atribui o humor presente nos contos à forma como o livro foi produzido: dois contos por encomenda, cinco ou seis que já apareciam no *Livro de Histórias* tinham sido publicados em revistas masculinas e os demais foram escritos durante quinze dias de férias em Itaparica, na companhia de Berenice, sua esposa, e de amigos.

Escrito em um período de *dolce far niente*, a crítica social, usada para denunciar os males da formação do país e da sociedade brasileira – evidente já no título do livro, tomado de empréstimo de um verso do Hino da Independência do Brasil – está tão presente quanto a ironia e o humor que caracterizam a sua prosa.

No conto *A vez em que Luiz Cuiúba comeu seis ou sete veranistas*<sup>4</sup>, tem-se exemplo dessa *verve* irônica:

Not obstante – como dizem os americanos, que todos aqui estamos aprendendo Inglês a Língua do Futuro e quem não sabe inglês pode desistir, ou senão árabe, o que não dá futuro é morar aqui e só falar a mesma língua que os jegues e as éguas e os cachorros, onde já se viu (...) (RIBEIRO, 1991, p.43).

A ironia que, segundo Hutcheon (2000), nasce, muitas vezes, das intenções e interpretações dos locutores e interlocutores e que, no dizer de Kerbrat-Orecchioni (1980), estabelece uma contradição entre o dito e o entendido, aparece aqui como uma crítica ácida ao domínio da língua inglesa sobre as demais línguas, ditado por questões econômicas e não por questões linguísticas, principalmente sobre a língua portuguesa, cada vez mais desprestigiada por seus falantes. Ao dizer que o português é a língua dos animais, o narrador conclama os leitores a alterar essa

---

<sup>4</sup> Já podeis da pátria filhos

realidade, apresentando uma norte-americana que não sabe determinados fatos, embora seja falante de inglês.

Mas, o absurdo da situação prolonga-se ainda mais porque o falante de português, no caso, Natércio, não tem um conhecimento vasto e aprofundado sobre coisa alguma e limita-se a repetir dados geográficos, memorizados de antemão, como se estes fossem provas de sua erudição. Estabelece-se, assim, um jogo polifônico: há uma voz que afirma que o inglês é a língua do futuro, a língua da ciência, haja visto o idioma materno da pesquisadora, e outra uma outra voz, que representa o discurso do senso comum, que nega a supremacia da língua estrangeira. O discurso utilizado por Natércio acaba caindo no vazio e, embora, aparentemente, dê a vitória ao falante de português, acaba por reforçar a idéia inicial de que os brasileiros não sabem nada. Tem-se uma sequência de acontecimentos cujo resultado frustra a expectativa do leitor.

Há também a presença da oralidade, quando Natércio – melhor cantor que Nelson Gonçalves e Orlando Silva juntos, no dizer do narrador – conversa com uma norte-americana recém-chegada a Itaparica para realizar uma pesquisa sociológica sobre padrões de comportamento. Ao exibir sua erudição, Natércio desfia seu propalado conhecimento em geografia, citando os nomes dos afluentes da margem direita do rio Amazonas e também os afluentes do rio Mississippi:

Perguntou outra vez se ela não queria um copo de cerveja e aí fuzilou que ela não sabia os afluentes da margem esquerda do Mizizipi, que é um rio que fica na terra dela. Mas, mas, disse ela. Não tem mas, disse Natércio: Visconce, Bleque, Sancruá e Chipeva, Orráio, Roque, Ilinói, Cacasquia e muitos outros! (RIBEIRO, 1991, p.43).

Ou ainda, a singela fala do personagem Toninho Bacharel acerca da aparência física da família do personagem Luiz Cuiúba – que tem a cara de coruja de quem herdou o nome – “parecia uma dexesposição nitorológica.” (p.44).

Ainda há a presença da intertextualidade que, segundo Kristeva (1967), amplia as margens do escrito através do dialogismo, e o narrador, numa linguagem arrevesada, traz para o interior da narrativa a história da célebre pesquisadora Marie Curie, ganhadora de dois prêmios Nobel, um deles pelas descobertas no campo da radioatividade: “Quer dizer, não é preguiça, é uma doença, que sem querer a grande cientista Madame Kiri descobriu e hoje traz grandes benefícios mas também traz grandes males” (p.43), numa clara referência ao trabalho da cientista polonesa e à

causa de sua morte – a exposição maciça à radiação durante as pesquisas que efetuava.

No conto, o narrador discorre sobre a influência da radioatividade sobre os homens da ilha e de como ela condiciona o comportamento deles.

Possa ser tudo, até mesmo a radiatividade da ilha, que é fortíssima e tem casos de pessoas trabalhadoras, que vieram aqui para passar a semana e nunca mais conseguiram sair e hoje estão em casa perguntando às mulheres cadê a comida e o mel, e quando alguém fala em trabalho se declara grande nervosismo e revolta, sendo tudo fruto da radiatividade. (RIBEIRO, 1991, p.43).

Os jogos verbais, a distensão da sintaxe da língua a limites inimagináveis, a presença de oralidade, os registros de regionalismos, as narrativas em primeira ou em terceira pessoa, a presença de discurso direto e indireto, a intertextualidade, a polifonia, enfim, todos os recursos de que um mestre da palavra pode dispor para encantar e seduzir seus leitores estão presentes tanto nos contos quanto nas crônicas que ora se propõe analisar.

Antes de proceder a essa análise, há outras considerações a serem feitas no que tange aos gêneros textuais que se pretende abordar. Do ponto de vista etimológico, a palavra gênero significa um conjunto de seres que possuem características em comum, família ou, ainda, raça. Dessa forma, de maneira simplista, pode-se afirmar que um conjunto de obras possuidoras de características comuns compõe um gênero literário. Todorov (1981) afirma que os gêneros literários devem ser estudados a partir das características das obras e não a partir de classificações pré-estabelecidas e acrescenta que, muitas vezes, em uma mesma obra, os gêneros se interpenetram, sendo impossível estudá-los de forma estanque, compartimentada.

A crônica é uma espécie do gênero narrativo, cujo nome, derivado de Cronos, – deus grego do tempo – aponta para uma narrativa que aborda fatos históricos organizados de forma cronológica, ou apenas trata de acontecimentos cotidianos, triviais, de atualidades. Uma das mais famosas crônicas da história da literatura luso-portuguesa que corresponde à narrativa histórica é a *Carta de Achamento do Brasil*, escrita por Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Manuel, dando notícias do descobrimento e descrevendo a nova terra.

Não se pode precisar, com exatidão, o nascimento da crônica como escrita do cotidiano, mas há registros dela nos jornais do século XIX, sob o nome de *folhetim*,

que podia ser definido, conforme nos informa Sá (2001), como uma seção quase que completamente informativa, no rodapé da página, destinada à publicação de textos literários, ensaios curtos, cujo objetivo era informar os leitores acerca dos acontecimentos diários ou semanais. Assim, os assuntos abordados e a perspectiva de abordagem obedeciam ao gosto dos leitores de cada jornal

João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, é que teria sido responsável por transformar a estrutura e a linguagem do folhetim e aproximá-lo do que é agora, segundo Sá (2001), acrescido do caráter de literariedade que hoje a crônica possui, graças às dezenas de cronistas que contribuíram para aprimorar a sua forma.

Difícil é afirmar, com exatidão, que a crônica pertence a um gênero determinado. Se, por um lado, tem seu viés jornalístico, pois é matéria de jornal, informativa e crítica, por outro, o tratamento estratégico dado à linguagem, ao assunto pelo seu autor, dá a esse tipo de narrativa o viés literário. Pode-se afirmar, então, não sem cautela, que a crônica é uma espécie narrativa híbrida, fronteira, cuja linguagem mescla o literário e o coloquial e permite ao leitor uma visão aprofundada, mas breve, do assunto abordado. Em seu texto *A vida ao rés-do-chão*, Candido (1981, p.14) nos informa que

Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela [a crônica] é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, – sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.

E afirma também que isso acontece por causa do caráter efêmero da crônica: é matéria de jornal. Não foi feita para ter vida longa, a despeito de depois ser compilada em livros, a critério do escritor.

Ao estabelecer diferenças entre o conto e a crônica, Sá (2001, p.9) afirma que “quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem”.

A crônica, hoje, pode ser definida como um texto curto que aborda assuntos do cotidiano sob a perspectiva de quem a escreveu. Desde a sua criação até os dias atuais, foi perdendo aos poucos a intenção de apenas comentar o cotidiano ou informar o leitor sobre algum acontecimento e ganhou outro propósito: produzir humor.

Esse é o viés em que se inscrevem as crônicas de João Ubaldo Ribeiro: além de comentarem o cotidiano e informarem o leitor sobre determinado assunto – matéria da crônica – nesses textos, a intenção humorística ganha preponderância, conforme pode ser percebido no excerto abaixo, extraído do texto *Encontrei todos bem*<sup>5</sup>, em que se relata o encontro do narrador com os animais domésticos da casa de seu pai:

Agora temos dois cachorros, Duque e Wolfgang (embora este só atenda, quando atende, por Wolf ou Carrapicho). Duque é um fila da envergadura de um hipopótamo e só um pouquinho mais pesado, cujo principal talento é ser capaz de comer seis pães (seis dessas bisnagonas de mais de meio metro) em 15 segundos cravados, coisa que ele faz toda vez que deixam o pão dando sopa, e depois se julga no direito de ser festejado pela habilidade. Wolfgang é um rottweiler alemão, cuja disposição habitual se compara desfavoravelmente com a de um comandante das SS e que não se dá com ninguém. Meu pai explicou que ambos são ótimos indivíduos, “apenas temos de respeitar suas respectivas maneiras de ser”.

— A maneira de ser de Duque — esclareceu ele — é abestalhada. A maneira de ser de Carrapicho, por assim dizer, é de inimigo de toda a Criação em geral. São posições.

Duque e Wolfgang dividem as responsabilidades da guarda da casa. Duque cuida dos fundos, onde de vez em quando derruba um bujão de gás com um encontrão casual. Wolf cuida da frente, parte da casa onde absolutamente ninguém é bem recebido (a não ser os da casa mesmo, mas sem intimidades) depois que ele assume o posto — com rigorosa pontualidade e sempre parado no mesmo lugar, na evidente intenção de comer a primeira coisa que se mexa em sua frente. Fui visitá-los. Duque me cumprimentou com efusão, Wolf se levantou e rosnou, enfiando a cara pelas grades do canil. Com o ar confiante que estudei nos livros sobre treinamento de cães, aproximei-me para fazer amizade, levantei a mão para afagá-lo.

— Use a esquerda — aconselhou meu pai. — Pelo menos assim você ainda vai poder bater à máquina com a direita.

Preferi adiar a experiência, fui passar em revista os outros moradores da casa ali presentes. (RIBEIRO, 1998, p.28).

O conto é também uma espécie do gênero narrativo e tem sua origem ligada à tradição oral, da narrativa de mitos e lendas. No que diz respeito à forma, o conto tende a ser mais curto que o romance e a ter maior densidade dramática, ligada a uma única situação. O dicionário Aurélio (2005) define conto tanto como uma “narração falada ou escrita” quanto como “engodo, embuste”. O dicionário Houaiss (2001) define conto como “uma narrativa breve e concisa, contendo um só conflito, uma única ação (com espaço geralmente limitado a um ambiente), unidade de tempo e número restrito de personagens. Os contos de João Ubaldo Ribeiro possuem linguagem coloquial, seus personagens, geralmente, têm origem plebéia

<sup>5</sup> Arte e ciência de roubar galinha

ou burguesa e pertencem ao círculo de amigos do autor, a ação reflete situações comezinhas, rotineiras e gira em torno de questões sentimentais, financeiras ou sociais.

Como texto escrito, o conto surge a partir do século XVIII e fixa-se a partir do século XIX, de acordo com Gotlib (2002) e tem em Balzac, Poe, Gogol e Tchekov seus maiores representantes. Bosi destaca o caráter flexível do conto e afirma que

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora quase poema do imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1974, p.7).

No conto contemporâneo, a construção narrativa tradicional praticamente desaparece: a linearidade dos acontecimentos, a ação centrada em começo, meio e fim, a apresentação dos fatos dão lugar à exploração do tempo psicológico, ao monólogo interior, o enredo perde importância e a participação do leitor como co-autor é ampliada.

A questão do limite de espaço no conto, já mencionada anteriormente, faz que os elementos estruturadores dessa narrativa sejam condensados – tempo e espaço muitas vezes se fundem. Esses elementos são colocados sob pressão, pois é preciso “trabalhar em profundidade”. Uma vez que não se pode proceder cumulativamente, o conto precisa ser incisivo desde o início. (COSTA, 2008, p.42).

A despeito de todas essas mudanças absorvidas pelo conto contemporâneo, há um aspecto que se manteve inalterado: a intensidade dramática obtida através da concisão narrativa. Um dos aspectos mais importantes desse tipo de narrativa é a manutenção do que é essencial, sendo todo o supérfluo eliminado.

Piglia (2004) afirma que em um conto há sempre duas histórias sendo contadas: uma que está na superfície, para que o leitor a leia e outra que subjaz a ela, pedindo que o leitor a decifre. A maestria do contista reside em articular essas duas histórias, para que, ao final, a história secreta venha à tona. Segundo esse mesmo autor, numa referência à teoria do *iceberg* de Hemingway, “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido, a alusão” (p.91-92).

No conto *Patrocinando a arte*<sup>6</sup>, o narrador conta a história de um agiota baiano, de nome francês, Diderô Calça Pintada, acerca do patrocínio de artistas no Festival Para-trans-nóico Esquizomundo 2000 – Todo Homem é um Artista. Esta era uma alternativa para movimentar os seus negócios de agiotagem e o seu cassino, que estavam perdendo lucro, pois com o festival de arte que estava acontecendo na ilha de Itaparica, os turistas ofereciam trabalho, dinheiro e diversão à população, que deixava de recorrer aos seus serviços. A intenção de Diderô ao patrocinar a Artista Maldita, assim ela se automeava, é provocar confusão e caos e acabar com o dito festival.

A história secreta do conto é a discussão acerca dos caminhos que a arte vem tomando na pós-modernidade, calcada na idéia de que tudo aquilo que é produzido pelo homem é arte, sem categorias valorativas. Ao apresentar Maldita como uma japonesa pobre e “japonês pobre só pode ser avariado da idéia” (p.174) e seu trabalho como inscrito na categoria livre-atirador, classificado como Funcionalismo Simbólico-Empático-Monumental; ao descrevê-lo como um presépio com todos os personagens nus, um touro e uma vaca cruzando como representação do “crescei e multiplicai-vos”, o narrador, usando o recurso da ironia, encaminha o leitor para a relativização/banalização da arte e do trabalho do artista. Logo, questiona tanto o papel de um e de outro como o papel do próprio leitor quanto a essa questão.

---

<sup>6</sup> Já podeis da pátria filhos

### 3 CONSTRUÇÃO DA POLIFONIA E DO DIALOGISMO NO TEXTO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

*A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação.*

*Mikhail Bakhtin*

Definido por Bakhtin (2004) como uma importante interação social, o diálogo permeia todo discurso e não deve ser compreendido apenas como comunicação em voz alta estabelecida por pessoas que se encontram frente a frente, mas como algo que perpassa toda a comunicação verbal. Considerado, assim, como interação social, o dialogismo é condição *sine qua non* para o sentido do discurso e é o princípio de constituição da linguagem.

Na concepção bakhtiniana, todo discurso é dialógico pois só pode ser concebido através da interação com o outro e ser construído nesse espaço de interação, conforme as necessidades e interesses do enunciador e do enunciatário, levando-se em consideração as imagens que um faz do outro. E essa interação verbal é gerada não só pela seqüência verbal, pela situação sócio-comunicativa em que aqueles se encontram ou pelo contexto histórico em que estão inseridos, mas também pelas condições de produção e pelos papéis sociais que desempenham nessa ocasião.

“Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva”, afirma Bakhtin (1997, p.294). Dessa forma, o diálogo, como alternância de vozes, interessa tanto à comunicação quanto à linguagem, sendo esta última a questão de interesse deste estudo.

De acordo com Barros (2003, p.2), Bakhtin desdobra o dialogismo discursivo em dois aspectos: “o da interação verbal entre enunciador e enunciatário do texto e “o da intertextualidade no interior do discurso” e afirma que para o teórico russo,

“ignorar a natureza dos discursos é o mesmo que apagar a ligação que existe entre linguagem e vida”.

Brait afirma ser “indissolúvel a relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos, que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida, responsável”; é essa a concepção de Bakhtin, que repudiava a análise dialógica do discurso tão somente “como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes em determinadas épocas” (BRAIT, 2008, p.10).

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2004, p.123).

A contribuição de Bakhtin para os estudos lingüísticos dá conta de que se deve observar a linguagem em uso, levando-se em consideração o seu aspecto sistemático e invariável e também seu aspecto variável, individual. Só assim, o sujeito e sua alteridade serão reconhecidos, bem como serão inseridos e situados em um determinado momento sócio-histórico-cultural pela linguagem. Marchezan (2008, p.123) postula que a “identidade do sujeito se processa por meio da linguagem, na relação com a alteridade”.

Amorim<sup>7</sup> (2003) *apud* Brait (2008, p.24) afirma que

[...] A produção de conhecimento e o texto em que se dá esse conhecimento são uma arena onde se confrontam múltiplos discursos. Por exemplo, entre o discurso do sujeito analisado e conhecido e o discurso do próprio pesquisador que pretende analisar e conhecer, uma vasta gama de significados conflituais e mesmo paradoxais vai emergir.

Assim, o pensamento bakhtiniano concebe as relações dialógicas sob a ótica da teoria da enunciação. Nessa teoria, o sentido, a construção do sentido e os efeitos daí advindos marcam a presença do outro tanto na linguagem quanto no tecido do discurso.

---

<sup>7</sup> AMORIM, Marília. “A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica”. In: FREITAS, M.T. *et al. Ciências Humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

Segundo o teórico russo, são duas as formas utilizadas para se fazer a incorporação de vozes distintas em um enunciado: uma seria através da utilização de discurso direto ou indireto, das aspas e da negação, ocorrendo quando se cita o discurso do outro de forma clara, estanque; a outra, seria composta pela paródia, estilização, polemização e discurso indireto livre, ocorrendo quando o discurso do outro é apresentado de forma bivocal. Essas formas, de alguma maneira, permitem ao leitor entrever, no texto, outras vozes, que dialogam com a voz do narrador e com o próprio leitor.

Mesmo assim, Paparrão disse que Padre Vieira botou a imagem do santo na frente de todo mundo na igreja e deu-lhe um esporro que Paparrão disse que, se fosse Santo Antônio, nunca mais aparecia de cara para cima na Bahia. Está muito certo isso, está muito direito?, perguntou o padre, e o santo calado, que é que ele ia dizer. Bonito papel, falou o padre, nós aqui recebendo porretada, a holandesada tomando conta de quase tudo e cantando de galo, e o senhor fica aí ganhando soldo e vela e novena e não sei mais o quê, um luxo verdadeiro para não fazer nada? Que é que o senhor pensa da vida? Mas, mas, mas homecreia! (RIBEIRO, 1991, p.69).

No trecho acima, extraído do conto *Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei*<sup>8</sup>, em que se narram os combates travados entre holandeses e itaparicanos no período colonial, tem-se a presença de discurso indireto na fala de Paparrão “se fosse Santo Antônio, nunca mais aparecia de cara para cima na Bahia” e na fala do narrador ao referir-se à resposta do santo “que é que ele ia dizer”. O discurso direto, na fala do Padre Vieira “Bonito papel [...] Que é que o senhor pensa da vida?”, carente da demarcação lingüística (dois pontos, travessão) confunde-se com a fala do narrador em “Mas, mas, mas homecreia.”

A enunciação, que tem natureza social, é resultado da interação entre dois indivíduos socialmente organizados e não existe a não ser dentro de um contexto social e ideológico, no qual cada indivíduo reconhece seu próprio papel e o papel do outro. Assim, toda e qualquer enunciação supõe uma réplica ao que foi dito/escrito e esta, por sua vez, supõe uma tréplica que suscita outras mais, afirma Bakhtin (2004).

Para uma enunciação ser completa, deve ser constituída de significação e de tema. A significação compreende a parte abstrata da palavra, é a palavra ‘em estado de dicionário’, que permite a compreensão pelos falantes e concorre para o

---

<sup>8</sup> Já podeis da pátria filhos

estabelecimento do sentido. O tema ou sentido pode ser definido como o responsável pela ligação entre os interlocutores e é construído a partir da compreensão responsiva e ativa.

É correto afirmar que o sentido da enunciação se faz na interação entre o locutor e o receptor, sendo produzido por meio das palavras – signos lingüísticos. Dessa forma, os interlocutores, a situação sócio-comunicativa em que se encontram, bem como os signos lingüísticos utilizados interagem e concorrem para que o sentido da enunciação se construa.

A distinção entre tema e significação adquire particular clareza em conexão com o problema da compreensão (...) Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser ativo e deve conter já o germe de uma resposta. Somente a compreensão ativa nos permite apreender o tema, pois a evolução não pode ser apreendida senão com a ajuda de um outro processo evolutivo. Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. (...) A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma “contrapalavra.” (BAKHTIN, 2004, p.131).

A interação verbal entre enunciador e enunciatário que ocorre no espaço do texto fomenta o dialogismo, cuja característica é a perda de centramento do papel do sujeito, que passa a ser substituído por ‘vozes sociais’, afirma Barros (2003). A construção do sentido no dialogismo, por sua vez, depende dos sistemas de valores dos indivíduos envolvidos no processo, numa perspectiva não-subjetivista. Essa perspectiva não-subjetivista, defendida principalmente por teóricos franceses, supõe o sujeito do discurso como pertencente a uma determinada classe, portador de uma ideologia que permite situá-lo no tempo e no espaço.

A palavra diálogo [...] é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como “reação da palavra à palavra de outrem”, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. A essa perspectiva, interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculadas a situações, a falas passadas e antecipadas. (MARCHEZAN, 2008, p. 123).

Do descentramento do sujeito da interlocução, da relação dialógica entre o eu e o tu no texto, nasce a polifonia.

Inspirado pelas idéias marxistas dentre outras teorias – e assim, vinculado ao contexto sócio-histórico-cultural de sua época –, Bakhtin teoriza sobre os discursos monológicos, dialógicos e polifônicos utilizando-se do conceito de reificação do indivíduo no processo de produção capitalista, que reduz o homem a objeto desse processo, a ‘mero reprodutor de papéis’. De acordo com a teoria marxista, essa violência contra o indivíduo tanto no plano político quanto nos planos sociais e ideológicos só pode ser combatida através da revolução, objetivando libertar o indivíduo desse quadro opressor, resgatando-o do papel de objeto e atribuindo-lhe *status* de sujeito de sua história, de seu tempo.

De acordo com a teoria bakhtiniana, essa luta de classes – inicialmente vista pelos marxistas como política, social e ideológica – perpassa a composição dos diversos discursos que circulam na sociedade e os faz monológicos ou dialógicos, polifônicos, conforme orientação do autor. O discurso monológico, nessa perspectiva, é aquele que nega o outro como sujeito, como consciência. Não há o outro, só o eu, dono de uma verdade absoluta, inquestionável. Aplicado à literatura, “o monologismo nega a isonomia entre as consciências, não vê nessa relação um meio de se chegar à verdade, concebe-a de modo abstrato, como algo acabado, fechado, sistêmico.” (BEZERRA, 2008, p.192).

Já o discurso dialógico tem como característica básica a polifonia, que pode ser definida como o entrecruzar de vozes, que discutem, dialogam no interior de um texto. O discurso polifônico pressupõe a liberdade do indivíduo que passa a agir como sujeito de um processo e não mais como objeto dele. No âmbito da literatura, isso significa que o discurso da personagem ganha autonomia e, assim, liberta-se do discurso do autor.

Para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor, se torna sujeito de sua própria consciência. No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe *uma posição radicalmente nova do autor* na representação da personagem. (BEZERRA, 2007, p.193).

O discurso polifônico – identificado por Bakhtin no romance de Dostoiéski, e aqui aplicado aos demais textos literários – pressupõe um autor que permite o

processo dialógico, que dá aos personagens autonomia e consciência, criando, assim, um processo identitário individual.

Bezerra (2007, p.196) afirma que é

pelo diálogo que as personagens conversam entre si, com o outro, se abrem para ele, revelam suas personalidades, suas opiniões e ideais, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo, sujeitos esses cuja imagem o autor do romance polifônico constrói de sua posição distanciada, dando-lhes o máximo de autonomia, sem lhes definir a consciência à revelia deles, deixando que eles mesmos se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois os sente a seu lado e à sua frente dialogando com ele.

E afirma também que Bakhtin não reduz o autor a um ser passivo, que se limita a mostrar “outros pontos de vista e verdades alheias” e, sim, apresenta o autor como um sujeito que interage com as personagens que cria em seu texto, estabelecendo uma relação dialógica entre a “consciência criadora e a consciência criada”. A convivência e interação dessas diferentes vozes – autor e personagens – , que não se mesclam e que a cada vez que se fazem ouvir (des)velam mundos, espaços e tempos que lhes são característicos, bem como valores que as definem é que caracterizam a polifonia em um texto.

No texto ubaldiano, a polifonia é percebida nas relações dialógicas estabelecidas entre o autor-narrador e seus personagens Zé de Neco, Luís Cuiúba, Sete Ratos, dentre outros. Raramente compartilham a mesma opinião, seja sobre política, assuntos de cunho social ou de natureza sexual. Na crônica *Leite de porca é bom e faz crescer*<sup>9</sup>, isso é entrevisto. O autor, conhecedor de biologia, afirma seus conhecimentos de base científica e os tem rebatido por seus interlocutores, que se baseiam na experiência e no conhecimento de mundo. A negação, por parte do autor, de que seja possível cruzar animais de diferentes espécies, como caramuru (tipo de peixe parecido com uma enguia) e uma cobra ou cruzar um peru com uma galinha e fazê-los procriar é combatida a todo instante pelos personagens e é reafirmada através do exemplo dos benefícios que o leite de porca pode trazer para o ser humano.

Partindo das premissas de que o leite materno é benéfico para suas crias e de que, dentre todos os tipos de leite, o de porca é o ‘mais forte’, dado que os leitões vivem na ‘maior porcaria’ e são extremamente saudáveis, três rapazes itaparicanos resolvem por à prova tal teoria.

---

<sup>9</sup> Arte e ciência de roubar galinha

Gunga, Ferreira e Rosivaldo fizeram o possível para provar sua tese durante vários dias, semanas até. Acompanhei o caso atentamente e cheguei a presenciar a tentativa de ordenha de Miroca, uma porca vermelha do Alto de Santo Antônio mais ou menos do tamanho de um Volkswagen. Em verdade lhes digo: só quem já tentou ordenhar uma porca é que conhece as dificuldades da vida. Não só a porca não colabora absolutamente, como os bacorinhos parecem ter um senso de propriedade muito desenvolvido e não gostam de que bulam na comida deles. Nesse dia de Miroca, ela chegou a mais ou menos sentar na cara de Ferreira e, se Dunga não tem grande experiência em matéria de futucar porcos para eles se levantarem, receio que haveria mais um mártir da ciência, uma vida ceifada pelo progresso da humanidade.

A falta de estímulo e compreensão terminou por fazer os três desistirem. Mas Ferreira, de todos o mais disposto, não chegou a desistir completamente e, um belo dia, chegou ao Mercado, de viagem do Baiacu (distrito aqui na ilha onde a porcalidade impera), contando triunfalmente que tinha tomado leite de porca, sentia-se fortíssimo, outro homem mesmo.

— Como é que você conseguiu tirar o leite da porca? — perguntou Gunga.

— Ah, eu não tirei. Eu aproveitei que compadre Julião do Outeiro Grande cria uma porquinha malhada de estimação no quintal, mansinha mesmo, e aí eu fui lá abaixadinho, fui chegando, fui chegando, no meio daquela lama e dos bacorinhos, e mamei na porca. Ah, vocês nem queiram saber, ferrei fixe na teta da bicha, grudei ali e só saí quando já tinha mamado bem uns dois copos. Dois copos não digo, mas digo umas duas xícaras.

Recebido com admiração pelo seu feito, Ferreira desfrutou alguns dias de sua glória, mas logo sumiu, comentou-se que estava um pouco adoentado. De fato esteve adoentado, passou talvez uns dez dias sem aparecer no Mercado e, quando apareceu, apresentou-se um pouco abatido e com umas manchinhas em torno da boca. Que coisa chata, tinha de repente pegado uma infecção intestinal das brutas e ainda lhe apareceu um cobreiro na boca, coisa feia mesmo, coisa muito feia.

— Tanto assim — explicou ele, para aprovação geral — que, se eu não estou fortificado por aquele leite de porca que tive a sorte de mamar antes de cair doente, não sei se tinha escapado. (RIBEIRO, 1998, p.142-143)

Ao final da crônica, o leitor é chamado a ressignificar a última fala de Ferreira. A verdade científica acaba por se firmar, embora isso só seja percebido nas entrelinhas. Para a personagem, seu ponto de vista está certo e ele recebeu os benefícios do leite de porca, o qual o protegeu e fortificou, salvando-lhe a vida. A outra leitura possível, dados os sintomas que são descritos — “cobreiro na boca” e “infecção intestinal das brutas” —, é que o fato de ele colocar a boca na teta da porca sem nenhum tipo de higienização desta foi o responsável pela micose descrita como cobreiro e pela infecção intestinal. A expressão “aprovação geral”, que antecede a apresentação do ponto de vista da personagem mostra que a sabedoria popular se sobrepõe ao conhecimento científico e estabelece a polifonia no texto.

No caso da crônica acima, a polifonia ganha reforço da ironia, permitindo ao locutor marcar sua opinião no enunciado. A comparação da porca com um *Volkswagen* e a afirmação de que “só quem já tentou ordenhar uma porca é que

conhece as dificuldades da vida” instauram o humor no texto na medida em que coloca os problemas existenciais (dificuldades da vida) e os associa a algo surreal (ordenhar uma porca).

A linguagem, para Bakhtin, é essencialmente dialógica, e o discurso, seja ele qual for, nunca é absolutamente autônomo. Todo discurso é composto por vozes, que geram textos que se entrecruzam no tempo e no espaço. A essa multiplicidade de vozes dá-se o nome de polifonia e a esse entrecruzamento de textos denomina-se intertextualidade.

Segundo Kristeva (1967, p.440), “todo texto constrói-se como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” e afirma que o “discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)” (p.48). Assim, todo texto seria absorção e réplica de outros textos e contextos nos quais estaria inserido.

A noção de texto está ligada a todo um conjunto de instituições: direito, Igreja, literatura, ensino; o texto é um objeto moral: é o que está escrito, enquanto participa de um contrato social; ele assujeita, exige ser observado e respeitado, mas em troca confere à linguagem um atributo inestimável (que ela não tem): a segurança. (BARTHES, 1994, p.1677)

Essa segurança de que fala Barthes pode ser definida como a materialidade do significante e quando essa concepção de texto foi questionada, necessitou-se de uma nova definição do termo: a noção de texto, agora, está ligada à prática significante, que compreende a voz do sujeito, do outro e do contexto social em que estão inseridos. Dessa forma, “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis”, afirma Barthes (p. 1683).

Depreende-se, então, que, tanto para Barthes quanto para Kristeva, bem como para Bakhtin, o texto é o lugar da constituição do sujeito, a partir da construção e desconstrução da língua, entendida como prática significante.

Para Bakhtin (1992), nós, humanos, não temos acesso direto à realidade, dado que nos relacionamos com o real através da mediação da linguagem, semioticamente. Isso equivale a afirmar que os discursos humanos não se relacionam com as coisas e, sim, uns com os outros, dando sentido às coisas, estabelecendo uma leitura semiótica e intertextual/interdiscursiva da realidade.

Fiorin (2006, p.165) pergunta “o que é exatamente a intertextualidade”? E afirma que defini-la como “qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva” é conceituá-la de maneira frouxa e incompleta, e postula que para Bakhtin, a interdiscursividade aparece sob o nome de dialogismo. Para esse autor, afirma Fiorin, só há dialogismo entre discursos, uma vez que o “interlocutor só existe enquanto discurso” (p.166).

A teoria proposta por Bakhtin admite a existência de um sistema da língua, mas afirma que esse sistema é deficitário e não consegue abarcar todo o funcionamento real da linguagem. Daí a proposição de uma nova disciplina, a “translinguística”, cujo objetivo seria o estudo e dissecação das relações dialógicas que se estabelecem entre os enunciados, afirma Fiorin (2006).

Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado numa esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma esfera (a palavra “resposta” está empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. Não se pode esquecer que o enunciado ocupa uma posição *definida* numa dada esfera de comunicação verbal relativa a um dado problema, a uma dada questão, etc. Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la a outras posições. (BAKHTIN, 1992, p.308).

Partindo do pressuposto de que o dialogismo é o princípio fundamental que rege a linguagem e que toda relação dialógica é uma relação de sentido, a teoria aventada por Bakhtin leva em consideração tanto a questão da alteridade, no que tange ao outro-interlocutor, quanto a todos os outros enunciados a que todo enunciado remete.

Quando se diz que o dialogismo é constitutivo do enunciado, está-se afirmando que, mesmo que, em sua estrutura composicional, as diferentes vozes não se manifestem, o enunciado é dialógico. Toda réplica, considerada em si mesma, é monológica, enquanto todo monólogo é dialógico. Todo enunciado possui dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro. (BAKHTIN *apud* FIORIN, 2006:170).

No trecho abaixo, já citado anteriormente, extraído do conto *Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei*<sup>10</sup>,

Mesmo assim, Paparrão disse que Padre Vieira botou a imagem do santo na frente de todo mundo na igreja e deu-lhe um esporro que Paparrão disse que, se fosse Santo Antônio, nunca mais aparecia de cara para cima na Bahia. Está muito certo isso, está muito direito?, perguntou o padre, e o santo calado, que é que ele ia dizer. Bonito papel, falou o padre, nós aqui recebendo porretada, a holandesada tomando conta de quase tudo e cantando de galo, e o senhor fica aí ganhando soldo e vela e novena e não sei mais o quê, um luxo verdadeiro para não fazer nada? Que é que o senhor pensa da vida? Mas, mas, mas homecreia! (RIBEIRO, 1991, p.69)

temos, além da mescla de discursos que instaura a polifonia, também o recurso à intertextualidade. O conto evidencia uma intertextualidade parodística com o célebre *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, proferido por Padre Antônio Vieira em 1640, através do qual o orador exortava os baianos a tomarem armas contra os holandeses, hereges invasores. Além dos interlocutores humanos, Vieira, no sermão, tinha um interlocutor divino e dirigia-se diretamente a Deus cobrando-lhe providências contra os protestantes. No texto ubaldiano, embora o teor do discurso seja o mesmo, o interlocutor de Vieira passa a ser Santo Antônio, descrito como santo e oficial das forças armadas portuguesas. Vavá Paparrão, que em vidas passadas fora testemunha ocular da discussão entre Padre Vieira e Santo Antônio, conta ao narrador como se deu essa história.

Ao mesclar sua voz às do personagem, o narrador demonstra sua simpatia pelo ideal de luta do povo itaparicano que não queria ser colonizado pelo povo herege, assumindo como sua essa causa. Assim, a intertextualidade define a condição da legibilidade literária, afirma Jenny (1979). Fora dela, a obra literária seria incompreensível.

Na crônica *A raiz de mandioca da viúva Monção*<sup>11</sup>, tem-se um exemplo do que seria o caráter constitutivo do dialogismo. Nessa crônica, o autor fala sobre a extrema fertilidade da terra itaparicana, remetendo o leitor aos textos dos cronistas do descobrimento e, para demonstrá-la, conta o caso de um pé de mandioca, de tamanho descomunal, nascido tempos atrás em Itaparica. A partir daí, numa digressão, faz um reflexão cáustica e bem-humorada acerca do caráter dos políticos

---

<sup>10</sup> Já podeis da pátria filhos

<sup>11</sup> Arte e ciência de roubar galinha

brasileiros e do hábito que estes têm de colocar os interesses individuais acima dos interesses da coletividade.

O texto inicia-se com o autor comparando os exageros dos narradores dessas glórias agrícolas aos políticos mentirosos, infelizmente, tão comuns em nossa terra, concluindo que os comerciais do governo já mentem o suficiente para o povo, de modo que temos carência de “bons contadores de causos”. Em seguida, para ilustrar sua tese, discorre sobre os pés de coentro de Lamartine, que foram adubados com um salitre especial e cresceram quase a ponto de serem confundidos com coqueiros. Narra também outro episódio agrícola, em que uma aboboreira foi adubada com esse mesmo adubo e produziu uma abóbora gigantesca, que rachou as paredes do quarto de despejo onde cresceu.

Há um terceiro episódio que exalta a fecundidade do solo itaparicano, o caso do pé de mandioca da viúva Monção, contado por Zé de Neco, primo do autor, testemunho vivo dessa extrema fertilidade da terra.

Tanto assim que lhes passo como verdade verdadeira o conselho que ele deu a todo proprietário de jardim ou areazinha onde possa plantar. O conselho é o seguinte: arranje uma manaíba, enfie lá e esqueça. Manaíba é o nome dado a uma raiz de mandioca que se usa para reprodução, uma espécie de muda, ou semente.

— Mas pra que é que eu quero um pé de mandioca no quintal, Zé?

— O que é que eu falei? Eu disse “plante uma manaíba e esqueça”. É pra esquecer.

— Mas, se é pra esquecer, pior ainda.

— É porque você não sabe do caso da Viúva Monção.

— A Viúva Monção?

— Você não conheceu, não foi de seu tempo aqui. Mas a Viúva Monção plantou uma manaíba de aipim na horta dela, esqueceu e, quando foi limpar o terreno, tirou uma macaxera de sessenta e quatro quilos!

— Como é que foi, Zé?

— Um aipim de sessenta e quatro quilos! Sessenta e quatro quilos! Agora, imagine isso aí, jardim por jardim, quintal por quintal. Não havia mais o problema da fome.

— Não sei não, Zé. Se tirassem a patente dessa manaíba da Viúva Monção, iam fundar a Mandiocabrás, criar o imposto sobre produtos da manaíba e exportar a manaíba toda.

— Isso é verdade. E, porque gringo não come aipim, iam acabar não deixando ninguém plantar aipim. Não, esqueça. Nunca houve esse aipim de sessenta e quatro quilos, da Viúva Monção.

— Mas você falou...

— Isso é porque a pessoa esquece que existe governo e aí vai fantasiando umas bobagens. Mas depois lembra que existe governo e aí lembra que uma mandioca dessas havia de ser ilegal, visto a falta de comida até hoje ter sido o programa de governo do governo.

— Zé — disse eu —, você devia ser ministro.

— Deus me livre — disse ele. — Eu sou contra a fome. (Ribeiro, 1998, p.66-67).

Ao narrar o caso do pé de mandioca que produziu um tubérculo de sessenta e quatro quilos e o associar ao combate à fome que assola o nordeste, o autor vai fazendo entrever, de um lado, a riqueza de uma terra que, tradicionalmente, nos discursos políticos é descrita como “árida”, “pobre”, “pouco produtiva”, “incapaz de prover o sustento do trabalhador rural” e também a força da agricultura de base familiar, contrária aos interesses políticos da monocultura e do latifúndio. Investir nessa agricultura familiar seria uma das formas de mitigar o problema da falta de alimento dos nordestinos. O discurso de Zé de Neco opõe-se a esse discurso oficial, que faz das condições adversas da vida no nordeste, palco para a cabala de votos.

A fala seguinte, do autor, ao citar a criação da Mandiocabrás traz para dentro do texto esse discurso oficial, de produção de alimentos em larga escala, e o ironiza, pois ao mesmo tempo em que investe em exportação, trazendo divisas para a economia brasileira, o governo deixa a população faminta, privada de alimentos por causa do investimento na monocultura. Ao investir na plantação de mandioca para exportação, o governo expulsaria o trabalhador da terra, pois o cuidado com a lavoura passa a ser mecanizado para maior produtividade e nenhuma nova frente de trabalho é criada, fomentando, assim, o êxodo rural e o inchaço dos grandes centros urbanos, sobretudo os da região sudeste.

A réplica de Zé de Neco reforça a idéia de que o governo brasileiro não está a serviço da população e, sim, dos gringos. A célebre frase do general Juracy Magalhães, embaixador do Brasil nos EUA, em 1964, “se é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”, ecoa no texto quando Zé afirma que os gringos não comem aipim e não veem nenhuma utilidade nele e por isso proibirão seu plantio. Ao negar o que havia dito anteriormente, que a mandioca acabaria com a fome da população, Zé de Neco causa estranheza ao seu interlocutor e para resolver o impasse, explica de forma bem didática: o programa de governo do governo é a falta de comida.

Nesse trecho, a subversão é posta a serviço do inconformismo do autor, revelando a sua visão de mundo e o seu desejo de maior justiça social. Em virtude do discurso polifônico, o leitor é obrigado pelo autor a acionar seu conhecimento de mundo para alcançar o efeito de sentido por este pretendido, que é deslindar a equação que se forma: “a falta de comida ter sido até hoje o programa de governo do governo (p.67)”. Ora, o programa de governo do governo deveria ser resolver o problema da falta de comida e, não, fazer da miséria motivo para angariar votos.

Esse sentido é ampliado e ecoa na percepção de mundo do personagem Zé de Neco, que não quer ser ministro porque é contra a fome, reafirmando a idéia de que ministros são pessoas investidas em cargos públicos que deveriam legislar a favor do povo. Deveriam, mas, efetivamente, não legislam, afirma o texto.

Embora essas vozes todas não sejam mostradas no enunciado, elas constituem o texto/discurso do autor, pois ele se constrói em oposição a elas, em contradição com elas.

## 4 IRONIA, HUMOR E RISO NA TESSITURA DO TEXTO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

### 4.1 Ironia

A abundância de estudos acerca da ironia e a multiplicidade de definições estabelecidas pelos teóricos, às vezes, confundem e desorientam os pesquisadores. Uma definição do conceito de ironia, que seja abrangente e abarque as suas possibilidades de uso é praticamente impossível. Portanto, falar de ironia não é uma tarefa fácil de ser realizada.

Segundo Muecke (1995), dois críticos de literatura podem estar em consonância ao julgarem um texto literário, mas podem chamá-lo de ‘irônico’, ‘satírico’, ‘engraçado’, ‘paradoxal’, ‘dialético’ ou ‘ambíguo’. Isso mostra as conotações que podem ser atribuídas à palavra “ironia”.

No dicionário Houaiss, sob o verbete ironia, há a seguinte definição:

**ironia** s.f. (s XV c.f. FichIVPM) 1 RET figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender, uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empr., para definir ou denominar algo [A ironia ressalta do contexto.] 1.1 LIT esta figura se caracteriza pelo emprego inteligente de contrastes, us. Literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos 2 m. q. *ASTEÍSMO* (‘uso sutil e delicado da crítica irônica’) 3 qualquer comentário ou afirmação irônica 4 *p. ext.* uso de palavra, expressão ou acepção de caráter sarcástico; zombaria 5 *fig.* Contraste ou incongruência entre o resultado real de uma sequência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado 5.1 *fig.* Acontecimento ou resultado marcado por esse contraste ou incongruência < *uma i. do destino* > (HOUAISS, 2001:1651, grifos no original).

Dentre os conceitos abarcados pela definição, encontra-se aquele preconizado por Kerbrat-Orecchioni (1980), que considera a ironia como uma figura de retórica, definida “como uma contradição entre o que se diz e o que se entende<sup>12</sup>”. O conceito preconizado por Bergson (2007), de que a ironia é uma “forma elevada de comicidade” também é contemplado, bem como o proposto por Muecke (1995), que se refere à ironia como paradoxo, sendo este seu princípio vital.

<sup>12</sup> “Comme une contradiction entre ce que dit, et ce qu’il veut faire entendre. “ Tradução nossa.

Interessa, também, neste trabalho estabelecer uma ligação entre ironia e polifonia, o que pode ser resgatado da definição já aqui anteriormente apresentada, que pressupõe um enunciador e um enunciatário e, portanto, uma enunciação: o que vai ao encontro da teoria defendida por Hutcheon (2000, p.30), que afirma que a ironia “nasce nas relações entre significados e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações”. Assim, pode-se afirmar que é somente no processo comunicativo que a ironia acontece.

Segundo Duarte (1994, p.56), em vista da estrutura comunicativa da obra literária,

o autor literário parece abdicar, assim, de sua posição de autoridade que sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação e que deve portanto ser conquistado, seduzido, convencido, objetivos para os quais se presta à maravilha a arte da persuasão em que constitui a ironia, no seu aspecto retórico.

O enunciador/ironista precisa que o outro reconheça, na sua fala, a ironia a qual só estará manifesta na medida em que esse outro perceba e entenda a intenção irônica do seu interlocutor. Segundo essa autora, a presença do ‘eu’ enunciador acaba por evidenciar a necessidade de um tu receptor, instaurando, assim, o dialogismo no texto. Dessa forma, pode-se afirmar que a ironia constitui um fenômeno que permite variadas interpretações e, se nenhuma delas é correta, nenhuma pode, também, ser considerada errada, uma vez que essa multiplicidade de interpretações é a tônica da ironia. Por sua própria estrutura, o dito irônico suprime a estabilidade do sentido das palavras e permite os múltiplos sentidos que o texto pode adquirir.

De acordo com Brait (1996, p.14),

ao afirmar-se, por exemplo, que tanto humor quanto ironia dizem respeito a uma série de artifícios expressivos produzidos em diferentes níveis lingüísticos, e que são selecionados e organizados por um produtor que se apresentará como sujeito, enunciador, locutor – dependendo não apenas da perspectiva teórica escolhida, mas principalmente dos diferentes níveis a serem observados –, isso significa também afirmar que esse procedimento se dá a partir de diferentes formações discursivas e dos diferentes sistemas de referência vivenciados e de alguma forma sinalizados por esse produtor.

Em seu texto *Ironia em Perspectiva Polifônica*, Brait (1996) traça uma abordagem retórica da ironia, que remonta a Aristóteles, apontando na obra desse filósofo uma recorrência ao cômico, ao humor e à ironia, tratada como elemento

fundamental do ser humano. Afirma que Sócrates pode ser apontado como o primeiro a utilizar a ironia como discurso, graças a sua forma singular de transformar uma assertiva em uma frase interrogativa, objetivando mostrar ao seu interlocutor uma (pretensa) ignorância ou falta de convicção sobre o assunto em pauta.

A ironia socrática, a arte de se fazer humilde, de colocar as pessoas suavemente em contradição com elas mesmas, sob o pretexto de obter esclarecimento, de expor a presunção e a pertinente ignorância, essa arte é tão própria de Sócrates que se pode dizer que ele não recebeu de ninguém e não legou a ninguém. A ironia, além disso, é arma de polêmica, e não edificação e construção dogmática. (AUBÉ<sup>13</sup> *apud* BRAIT, 1996:22)

É importante ressaltar que a ironia, neste trabalho, será vista como estratégia de linguagem constituinte do discurso como fato político-histórico a qual ativa múltiplas vozes, instaurando a polifonia. É igualmente importante ressaltar que essa polifonia pode dar voz ao 'politicamente incorreto', no que diz respeito à democratização dos valores defendidos ou criticados, o que fica evidente nos textos ubaldianos quando o narrador, na crônica *No Pasarán*<sup>14</sup>, refere-se aos portugueses e holandeses que invadiram o Brasil na era colonial.

Itaparica, não sei se vocês sabiam, é umas três vezes maior do que Granada. E já foi mais invadida do que Granada. Desde o século XV que portugueses, espanhóis, franceses, holandeses, ingleses e outras tribos exóticas acham de vir perturbar aqui, de forma que temos muita prática de invasão. Em 1647, por exemplo, os holandeses ficaram em nossa ilha praticamente o ano todo e chatearam bastante, embora, verdade seja dita, não tenham proferido tantas frases célebres quanto em Pernambuco. Mas queimavam engenhos, enforcavam gente, estragavam plantações, comportavam-se, enfim, de maneira muito deseducada. Foi por isso que, já com a paciência esgotada, nós corremos com eles daqui debaixo de tapa. Padre Vieira, que não suportava holandês e fazia cada sermão contra eles de estremecer as paredes, ajudou bastante e Santo Antônio, nessa época servindo na tropa portuguesa, também colaborou. Santo Antônio, inclusive, quando o negócio apertava para o nosso lado, descia pessoalmente para resolver a questão na base do cacete. No fim do ano de 1647, o almirante holandês, se não me falha a memória um tal de Van Schkoppe, saiu daqui às carreiras em direção ao Recife. Saiu com tanta pressa que deixou para trás mais da metade de seus soldados, circunstância que, no ver de muitos, é responsável pela nossa exuberante população de mulatas de olhos verdes. (RIBEIRO, 1998, p.57).

<sup>13</sup> AUBÉ, B. (1874). Introduction à La République. In: PLATON, *La République* (Septième livre). Paris, Hachette, PP. V-CV.

<sup>14</sup> Arte e ciência de roubar galinha

Assim, ao utilizar a polifonia em associação com a ironia, para estabelecer a crítica social, João Ubaldo Ribeiro convida o leitor a participar como co-autor do texto, instaurando seu sentido a partir de suas vivências e conhecimento de mundo.

Já se afirmou aqui que o conceito de ironia é instável e que há várias teorias sobre o assunto em vigor no campo da literatura. Uma delas, preconizada por Sperber e Wilson (1978), afirma que a ironia como menção ocorre quando o locutor do texto permite que o seu interlocutor, o alocutário, perceba, no dito, o eco da sua opinião, de seu pensamento.

A crônica *A extraordinária musicalidade do povo brasileiro*<sup>15</sup> é aberta com a fala do autor, que se posiciona contra aquilo que ele chama de ‘excessiva musicalidade do brasileiro’ e que, na ótica dele, se confunde com falta de educação ou pilantragem mesmo. E chega ao extremo de afirmar que a atual onda de assaltos a residências é positiva porque coibiu as serenatas na varanda. Essa opinião ecoa na singela pergunta feita no encerramento do texto:

Vou ver se consigo um par daqueles abafadores de ouvido que o pessoal de terra dos aeroportos usa. E vou ver também se tomo outras medidazinhas complementares. Qual será a pena para quem for pegado destruindo caixas de som a tiros de rifle? (RIBEIRO, 1988, p.137)

O tom irônico permite que o autor/locutor marque sua posição diretamente no enunciado. Uma dessas possibilidades diz respeito à mudança de registro de expressão e é extremamente comum no discurso irônico, quando se passa de um registro informal a formal. Ou, quando se passa do formal ao informal, como no exemplo abaixo, extraído da mesma crônica.

Mas há substitutos, eis que a extraordinária musicalidade brasileira não conhece barreira. Por exemplo, é absolutamente impossível comer ou beber em qualquer boteco da orla marítima de Salvador sem ouvir alguém batucando na mesa ao lado, ou então um sem-vergonha local inventando cantigas de candomblé em afriquês fajuto, para impressionar uma turista paulista.(RIBEIRO, 1988, p. 133).

Ao usar as expressões “sem-vergonha local” e “afriquês fajuto”, típicos da linguagem informal, o locutor provoca a mudança de registro da expressão, o que deixa mais evidente a sua crítica à postura do brasileiro no que diz respeito à expansão de seus dons artísticos.

---

<sup>15</sup> Arte e ciência de roubar galinha

Outra face da ironia é aquela postulada por Berrendonner (1987), que afirma que a ironia é, antes de tudo, uma contradição argumentativa.

No discurso irônico, uma mesma proposição pode receber um sentido e seu contrário, algo que, normalmente, não acontece em outros discursos. Reside aí o caráter contraditório de que fala o autor. É preciso ressaltar, no entanto, que essa aparente contradição é compatível com a intenção do locutor do texto irônico.

No conto *O estouro da boiada*<sup>16</sup>, as considerações do personagem João Grande acerca da sua vida e do inferno que é conviver com uma mulher que sofre de TPM são repletas de contradições. A primeira enunciação do personagem já encaminha o leitor para uma contradição ao apresentar a mulher como um ser fraco e forte ao mesmo tempo. As considerações que ele apresenta em seguida, dissolvem esse ponto de tensão, quando se percebe que, na ótica do personagem, a força da mulher reside justamente na fragilidade que ela aparenta ter, quando, em verdade, essa mulher é uma rocha, uma fortaleza, tanto do ponto de vista físico quanto emocional, e os homens não passam de joguetes em suas mãos.

A mulher é fraca, porém é forte. Esta é uma verdade conhecida desde o começo do tempo, mas muita gente se engana e facilita com a mulher. A mulher, ninguém entende. Quem diz que entende é mentiroso ou burro, porque os inteligentes e sinceros, quando perguntados se entendem a mulher, penduram o beijo, dão uma risadinha, mudam de assunto e cravam os olhos na distância, lembrando todas as vezes em que na juventude estavam achando que entendiam a mulher e todo esse tempo era a mulher que estava entendendo eles. [...] A fraqueza da mulher é na musculatura e, assim mesmo, isso diz quem nunca pelejou para abrir as pernas de uma a pulso, ou aqueles que nunca contrariaram, por covardia ou esperteza, a gordinha a quem na igreja prometeram a mais completa fidelidade. (RIBEIRO, 1991, p.183).

A terceira face diz respeito à ironia como fenômeno polifônico, o que muito interessa a este trabalho. Essa teoria de Ducrot (1987) considera a noção de enunciado e enunciação e distingue o papel do locutor do papel de enunciador. Para ele, a ironia nasce da proposição do locutor (que corresponde à primeira voz presente na enunciação) a qual expressa a posição do enunciador (que corresponde à segunda voz presente na enunciação).

Por definição, entendo por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que se refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa. Mesmo que não se leve em conta, no momento, o discurso relatado direto, ressaltar-se-

---

<sup>16</sup> Já podeis da pátria filhos

à que o locutor, designado por eu, pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor – mesmo que as duas personagens coincidam habitualmente no discurso oral. Há de fato casos em que, de uma maneira quase evidente, o autor real tem pouca relação com o locutor, ou seja, com o ser, apresentado, no enunciado, como aquele a quem se deve atribuir a responsabilidade da ocorrência do enunciado. (DUCROT, 1987:182).

Dessa forma, o locutor é, em última análise, o responsável pela proposição, porém, a gênese da idéia nela contida cabe ao enunciador. Essa afirmação pode ser verificada no seguinte trecho da crônica *A problemática da radioatividade*<sup>17</sup>:

Como se sabe, não é bem que o itaparicano seja preguiçoso. Dizer que o itaparicano é preguiçoso revela uma personalidade superficial e leviana, que se deixa engambelar por meras aparências. De fato, como observou-me certa feita o aplaudido jornalista, escritor e *ladies'man* Nelson Motta, não nos caracterizamos pelo *speed*. Mas isto não se deve a que tenhamos a preguiça em nosso temperamento ou predisposição genética. Deve-se – toda pessoa com um mínimo de cultura está cansada de saber – à radioatividade aqui da ilha que é muito intensa e afeta a gente desta forma lastimável (...) (RIBEIRO, 1998, p.199).

Nesta proposição, é possível perceber a existência de pelo menos duas vozes. A primeira, do locutor da crônica, que afirma não serem os itaparicanos, especificamente, ou os baianos, no geral, pessoas preguiçosas por natureza e acrescenta que essa afirmação é apressada e leviana. A outra voz, que ecoa na fala do jornalista Nelson Motta, é aquela que considera os baianos como preguiçosos, a voz do senso comum. No contexto social brasileiro, em que este texto se insere, os preconceitos relacionados às características das regiões são os seguintes: paulistas são só trabalhadores, os baianos são preguiçosos, os cariocas são folgados, os mineiros são matreiros, os gaúchos são homossexuais e assim por diante. Nesse caso, o locutor faz uma afirmação de que o baiano não é preguiçoso, mas assume a pecha ao dizer que essa preguiça não é falha de caráter, e, sim, uma doença, resultante da radioatividade, a qual acomete, notadamente, os homens da Ilha de Itaparica.

Além dessas duas vozes, na enunciação, ao dizer “Como se sabe, não é bem que o itaparicano seja preguiçoso.”, o locutor desdobra o seu discurso entre si e seu pretenso interlocutor, o qual não aparece nomeadamente no texto. Iniciar o enunciado com a expressão “Como se sabe” traduz a idéia de que algo já havia sido dito antes por esse interlocutor e reforça a idéia de polifonia. Empiricamente, afirma

---

<sup>17</sup> Arte e ciência de roubar galinha

Ducrot (1987), a enunciação pode ser considerada como ação de um único sujeito que fala, porém, a imagem veiculada pelo enunciado acerca da enunciação é de um diálogo, de uma hierarquia de falas. A partir da distinção entre locutor e enunciador pode-se pensar que Ducrot (1987) deixa mais visível o caráter paradoxal da ironia.

## 4.2 Humor e riso

A palavra humor, advinda do latim *humor* e do grego *khymó*, significa fluido do corpo, substância líquida. Esse era o sentido usado nas teorias da Antiguidade para explicar o comportamento humano, tanto física quanto mentalmente. Segundo os historiadores, o criador da “Teoria Humoral ou Humoralista” é o médico grego Hipócrates<sup>18</sup>, considerado o pai da Medicina. Sua teoria vigorou durante séculos e influenciou todos os estudos feitos então.

Magalhães (2007 p.22-23) afirma que de acordo com essa teoria de Hipócrates,

quando uma pessoa é acometida de uma enfermidade, há uma tendência natural para a sua cura, isto é, a natureza (*Physis*) encontra meios de equilibrar a desarmonia dos humores (*discrasia*), restaurando o estado anterior de harmonia (*eucrasia*). Para a recuperação do enfermo, deve-se proceder à eliminação do humor excedente ou alterado.

Somente no século II d.C., é que Galeno de Pérgamo<sup>19</sup> reformula as teorias hipocráticas e enuncia sua teoria humorística: a saúde do corpo humano está intrinsecamente ligada ao equilíbrio de quatro temperamentos que estariam associados aos quatro elementos da natureza: sanguíneo (ar), bilioso amarelo (fogo), bilioso negro (terra) e fleumático (água) e a partir daí era possível descrever a têtpera de cada indivíduo, apontando traços de comportamento e caráter, afirma Rebollo (2006).

Aos poucos, à medida que o homem e o mundo avançam, a palavra humor vai ganhando outro significado e passa a referir-se também a gracejo, mordacidade, chiste, ironia. Essa acepção teria surgido na Inglaterra, possivelmente ligada à teoria humoralista da Antiguidade.

---

<sup>18</sup> Hipócrates de Cós (460 – 380 a.C.)

<sup>19</sup> Médico e filósofo grego (129 –200 d.C.)

A medicina tem apontado evidências científicas da influência do humor sobre a saúde. Na literatura, são antigas as referências a isso. Na Antiguidade Clássica, Demócrito<sup>20</sup>, também conhecido como o filósofo que ri, já se referia ao riso como um bálsamo para as doenças, sobretudo as da alma. Mais tarde, na Idade Média, segundo afirma Alberti (2002), Laurent Joubert – médico da realeza francesa – pontua que o humor é maravilhoso para a alma e para a sociabilidade do indivíduo. Pesquisas importantes têm sido efetuadas na área médica, atualmente, notadamente no EUA, e identificam o humor como um poderoso aliado nos processos de cura do câncer. Segundo De Bono (1997), o humor é um dos mais importantes estimulantes cerebrais no que tange à criatividade para resolução/solução de problemas.

Magalhães (2007) afirma que a palavra humor, com sentido de engraçado, foi utilizada pela primeira vez em 1705, pelo dramaturgo inglês Ben Jonson. É esse sentido do termo que interessa ao estudo que ora se propõe. A arte sempre serviu como veículo para o deboche, para a burla, para a crítica social levando-se em consideração o comportamento humano não consoante com as regras sociais.

Na Antiguidade, em *A República* (1997), de Platão, vê-se a condenação do riso e do humor, porque o rir era considerado um comportamento arrogante. Na Idade Média, o riso era encarado como destemor a Deus e sua prática, proibida. Mas, ainda assim, o riso e o humor eram encarados como forma de correção social e a comunidade e o indivíduo, expostos ao ridículo, eram trazidos de volta ao caminho considerado edificante pela sociedade da época.

Bergson afirma que “o riso seria o indício de um esforço que de repente cai no vazio” (2007, p.63). Kant afirma que o “riso é uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada” (KANT<sup>21</sup> *apud* Alberti, 2002, p.162). A frustração da expectativa ou o surpreendente da realidade seriam responsáveis pela geração do humor e o riso seria a diluição dessa tensão original, agora desfeita.

Segundo Bergson, o humor é um fenômeno que diz respeito ao homem, dirigido a sua inteligência. Em seu livro *O Riso*, ele afirma que tanto o riso quanto o humor têm a função de moralizar o indivíduo e, conseqüentemente, a sociedade em

---

<sup>20</sup> Demócrito de Abdera, filósofo grego (460 – 370 a.C.)

<sup>21</sup> KANT, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. In: *Immanuel Kants Werke*. Org. de Ernest Cassirer. Berlim, Bruno Cassirer, 1922. V.5, p. 177-568. Ed. bras.: *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro:Forense, 1993.

que ele está inserido. Assim, o riso e o humor teriam função corretiva. Dessa forma, as comédias gregas da Antiguidade e as charges de humor atuais teriam como uma de suas funções buscar o indivíduo no desvio e fazê-lo andar no caminho 'oficial'. Afirma o teórico que “o riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”. (2007, p.65).

Para ele, o cômico sempre se fará acompanhar da insensibilidade, pois não conseguiríamos rir se não fôssemos, ainda que momentaneamente, indiferentes ao indivíduo e à situação em que ele se encontra. Além disso, Bergson chama a atenção para o caráter social do riso: não há sabor no riso a menos que ele seja compartilhado. “Nosso riso é sempre o riso de um grupo” (2007, p.5). E afirma também que “a comicidade exprime, acima de tudo, certa inadaptação particular da pessoa à sociedade”. (p.100). E preconiza também que haverá comicidade sempre que o gesto humano for substituído pelo mecânico.

Com base nessa afirmação, podemos dizer ser cômico este trecho de João Ubaldo Ribeiro, já mencionado anteriormente, pois o resultado da combinação de palavras mostra a “idéia de a regulamentação humana substituir as leis da natureza”. (Bergson, 2007:35)

A única coisa que me chateia é que não acho natural que me queiram obrigar a ser natural. Até mesmo porque tudo tem limites, pois outro dia vi no jornal as declarações de um natural, aborrecidíssimo porque encontrara uma lagarta na alface natural de um restaurante igualmente natural. Não achei coerente. Nada mais natural do que uma lagarta numa folha de alface. (RIBEIRO, 1998, p.26).

O teórico francês afirma que há comicidade no absurdo, mas que nem todo absurdo é cômico. Para ele, só é cômico o absurdo que “constitui uma inversão especial do bom senso [...], aquele que modela as coisas de acordo com a idéia e não o oposto”, afirma Magalhães (2007, p.39).

Bergson aponta em sua obra quatro tipos de humor<sup>22</sup>: o humor de situação, o de palavras, o das formas e movimentos e o de caráter. A comicidade, no humor de

---

<sup>22</sup> Segundo Bergson (2007, p.7), o humor das formas e movimentos e o humor de situação podem ser criados/entrevistos nos momentos em que “por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou velocidade adquirida, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa”. Por isso, as quedas, tropeções e outras situações similares são risíveis. A mecanização do gesto, quando ele não é mais necessário, desperta o riso.

O humor de situação, segundo esse mesmo autor, é ilustrado com o exemplo de um homem correndo. Se ele tropeça numa pedra que estava em seu caminho, o cômico se instaura pelo fato de

palavras será obtida, segundo ele, quando se inserir “uma idéia absurda num molde frasal consagrado” (2007, p.83). E afirma ainda

*Obteremos efeito cômico se fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado. Ou ainda: Quando nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a idéia expressa se torna cômica. [grifo do autor] (BERGSON, 2007:85-86).*

Dessa forma, o cômico no texto literário apresenta outro aspecto importante: não apenas a descrição de situações engraçadas pode ser cômica, mas a própria linguagem pode tornar-se objeto do riso quando o autor é habilidoso o suficiente para explorar as inúmeras possibilidades criativas de sua manipulação. Na crônica *A ilha na vanguarda da gastronomia*<sup>23</sup>, tem-se um exemplo claro do que seria o humor de palavras, causado pela inserção do absurdo em um enunciado, quando o narrador inclui a ingestão de carne humana dentre os motivos que colocam o itaparicano na vanguarda das tendências gastronômicas.

Em matéria de comida, os itaparicanos podem afirmar que se encontram entre os maiores pioneiros e exploradores das fronteiras gastronômicas. Inclusive em relação a carne de gente. Não chegamos a comer um bispo, como os caetés parentes meus pelo lado de meu pai (tenho antropófagos ancestrais dos dois lados da família, comigo é assim), mas em compensação comemos um importantíssimo fidalgo, nada mais nada menos do que Dão Francisco Pereira Coutinho, o próprio donatário da capitania da Bahia, que naufragou por aqui faz já bastante tempo. (RIBEIRO, 1998, p. 205).

O jogo que se estabelece entre as palavras “maiores pioneiros e exploradores das fronteiras gastronômicas” em associação com a expressão “inclusive com relação a carne de gente” aponta para o absurdo que suscita o riso do leitor. A relação intertextual com fatos relacionados à História do Brasil – a morte do Bispo Sardinha devorado pelos índios caetés, nos primórdios da colonização brasileira e a comparação entre os níveis hierárquicos dos devorados – “bispo e importantíssimo fidalgo” – encarregam-se de acentuar o risível, ampliando o absurdo. Ou ainda em:

---

o indivíduo não ter esboçado nenhuma reação a uma necessidade que se impôs, a qual seria desviar-se da pedra. Essa necessidade é definida por Bergson como uma adequação constante às situações sempre mutáveis, característica da própria vida. Portanto, “não é sua brusca mudança de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito... Teria sido preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo”.(p.7).

<sup>23</sup> Arte e ciência de roubar galinha

- Bem – disse ele, parando um pouco para pensar –, vamos dizer que o holandês invadissem aqui novamente, aí, dependendo eu era homem de experimentar um.
- Era mesmo?
- Era – falou ele, com um ar quase nostálgico e o tom de voz de quem lamenta uma funda frustração. – Mas hoje não se invade mais, antigamente é que era bom, um holandês gordinho daqueles, hein? (RIBEIRO, 1998, p. 209).

Bergson (2007, p.32-33) afirma que “há palavras cômicas nas quais [a comicidade] se encontra em estado de distante ressonância, misturada a uma ingenuidade, sincera ou fingida, que lhe serve de acompanhamento”. Essa afirmação acerca do humor de palavras também ecoa no trecho abaixo, quando o leitor se defronta com a resposta dada pelo personagem Cacheado ao narrador, a qual evidencia o absurdo: como uma pessoa adulta pode imaginar que um bicho se amarraria a si mesmo em um mourão de cerca? Essa ironia é uma marca de polifonia, pois acusa a presença de uma segunda voz, aquela que afirma o contrário do que diz o personagem: não, o bicho se amarrou sozinho, o que descortina o absurdo da situação. E também aponta para uma possível ingenuidade do personagem, pois a pergunta do narrador evidencia somente o desejo de saber quem é o dono do sarigüê amarrado e não, necessariamente, saber se ele tem dono.

- Espie ali – disse ele. – Olhe o que amarraram ali.
- Espiei e vi um sarigüê, aparentemente resignado e composto, que alguém havia atado ao mourão [...]
- Esse sarigüê tem dono? – perguntei.
- Naturalmente que tem – respondeu Cacheado. – Tudo que está amarrado tem dono. (RIBEIRO, 1998, p. 206)

Esse absurdo ecoa ainda, a partir da utilização de uma forma de eufemismo: ao dizer que o sarigüê não é “propriamente um bichinho aconchegante” e caracterizá-lo em seguida como “miserável ensandecido” e dizer que ele mata as galinhas “a torto e a direito”, o narrador consegue, através de um jogo de contrastes, estabelecer a ironia e o humor no texto.

O sarigüê é mostrado, a seguir, coberto de penas e sangue e as galinhas que ele ataca são caracterizadas como bichos indefesos, “pobres galinhas” contra as quais ele perpetra os mais terríveis atos: “como quem quer experimentar um pedacinho de todas elas ao mesmo tempo”(p.206).

Essa imagem precisa, conseguida através da distorção, como em um jogo de espelhos deformadores, é reforçada quando o autor diz que Drácula, em face do sarigüê, seria garoto-propaganda de pasta de dentes. Aqui, a figura mítica do Drácula é destituída de sua aura malévola e perigosa e o sarigüê ocupa o espaço antes ocupado por ela. A idéia inicial de que o sarigüê não é “aconchegante” é reforçada com a expressão que encerra sua descrição: “fede bastante e realmente não inspira afeição”.

Pode-se afirmar que a apresentação do sarigüê obedece a uma gradação: primeiro, ele não é aconchegante; depois, é um miserável ensandecido; em seguida é pior que Drácula e por fim, é fedorento e não inspira afeto. Essa gradação instaura a ironia e o humor no texto.

[...] o sarigüê não é propriamente um bichinho aconchegante, como sabe quem tem galinheiro e já pegou o miserável ensandecido entre as pobres galinhas, matando a torto e a direito como quem quer experimentar um pedacinho de todas elas ao mesmo tempo, coberto de sangue e penas e fazendo umas caras junto das quais o Drácula pareceria o garoto-propaganda de uma pasta de dentes. Além disso, fede bastante e realmente não inspira muita afeição. (RIBEIRO, 1998, p.206).

Por considerar a linguagem uma obra humana, Bergson afirma que ela pode gerar o humor e o riso. O humor de palavras teria sua origem na aplicação à linguagem dos processos de repetição, inversão e interferência e, poderia também, incluir a transposição (Magalhães, 2007), como na paródia.

No conto *A vez em que Luiz Cuiúba comeu seis ou sete veranistas*<sup>24</sup> (p.41-51), o narrador discorre sobre a influência da ingestão de mariscos pela população da ilha e de como isso interfere no seu comportamento sexual. Nesse trecho, o recurso utilizado para suscitar o riso é o humor de palavras, notadamente a repetição e a inversão dos termos ‘queijo’, ‘repolho’, ‘podre’ e ‘fedendo’, acrescido, é claro, da crítica aos franceses e poloneses e da conclusão *nonsense* a que se chega. Além disso, a criação dos neologismos “fedente” e “tesífero” concorrem para ampliar o humor do texto.

Bergson (2007) afirma que a simples repetição da palavra não desperta o riso por si só, a não ser em casos especiais. Essa repetição suscita o riso porque é a representação de um jogo entre elementos morais, o qual é representativo de um jogo material estabelecido pelo locutor e percebido por seu interlocutor.

---

<sup>24</sup> Já podeis da pátria filhos

Será o marisco? Se fosse, não vejo razão para o francês e o polaco serem tão safados, porque se sabe que o francês come principalmente queijo podre e o polaco repolho fedendo. Só se queijo podre e repolho fedendo, ou então queijo fedendo e repolho podre, que eu estou sempre fazendo confusão porque o cheiro é o mesmo, são a mesma coisa que marisco. Possa ser que seja o fedor, sabendo-se que o maior fedor existente é o de marisco passado. Pode ser que, quanto mais fedente o alimento, mais tesífero. (RIBEIRO, 1998, p.43).

Postula Bergson que o homem não ri por orgulho ou por superioridade, mas sim para corrigir a excessiva rigidez da sociedade. Pode-se afirmar, então, que a causa do riso humano desloca-se: não está mais no indivíduo senão na sociedade.

Ao atribuir ao texto de humor as funções sociais e didáticas, Bergson dá àquele a intenção de instruir e alertar a sociedade, do que discordam alguns teóricos. Saliba (2002) e Possenti (2000) afirmam que o humor, além de ser suporte para a crítica social, pode se converter numa fonte de prazer, sem intenção corretiva, punitiva ou de restabelecimento da ordem moral e/ou social.

Minois (2003) também associa o humor ao riso e questiona se o homem ri para superar a certeza da morte. Esse questionamento nasce a partir das afirmações de Aristóteles de que o homem é o único animal que sabe que vai morrer e que ri. Segundo o historiador francês, no século XX, há a morte do riso como ritual coletivo, uma prática popular descrita por Bakhtin (2002) comum nos festivais da Idade Média. O riso, nos moldes medievais e renascentistas, permitia o deslocamento do indivíduo e sua conseqüente diversão.

Magalhães (2007, p.51) questiona a função do riso no terceiro milênio e afirma que “em pleno século XXI, sob a égide do capitalismo globalizado, o ser humano, infelizmente, domestica o poder derrisório do riso. No atual mundo do politicamente correto, o componente agressivo do humor e do riso fica desvitalizado.”

Contrariando essa afirmativa, João Ubaldo Ribeiro brinda o leitor com um texto que revitaliza o riso e traz à tona o espírito jocoso, burlesco que reside em cada um.

## 5 A CONSTRUÇÃO DO HUMOR NOS TEXTOS UBALDIANOS

*Ser irônico é dizer alguma coisa sem parecer ter dito, e, mais do que isso, é usar as palavras para dizer e, ao mesmo tempo, desdizer o que está sendo dito. Neste sentido, a ironia é mais que uma charada ou uma mensagem em código; é uma coisa que tem que ser saboreada, e não meramente resolvida. E o que é saboreado é a habilidade com que tanto o significado aparente como o real são elaborados para coexistirem. O significado aparente plausivelmente mantido pela dissimulação; o significado real e oposto continuamente sugerido, embora não de maneira óbvia, pelas marcas.*

Muecke

A leitura do texto de João Ubaldo Ribeiro, como neste trabalho se propõe, pode ser trilhada por veredas diversas. Sua temática é variada e, muitas vezes, apresenta-se como algo que surpreende o leitor. No entanto, a despeito dessa variedade, pode-se perceber no refinamento da linguagem, no sutil lirismo, no humor descarado, na plasticidade das imagens criadas e, sobretudo, no tom coloquial de sua escrita uma espécie de fio que conduz e pode guiar o leitor por essa infinidade de caminhos sem deixar que ele se perca ou que se esqueça das marcas características da escrita ubaldiana. Se a temática aponta para a variedade, o estilo aponta para a unidade e essa unidade na variedade é a característica mais marcante da obra desse autor.

Opto aqui por tentar definir os mecanismos usados por João Ubaldo Ribeiro para construir seus textos, recortando-os por temáticas e, a partir delas, apresento as marcas textuais mais evidentes, no que tange à ironia, ao humor e à polifonia, através dos quais o autor dá uma espécie de solavanco mental (Saliba, 2002) no leitor, obrigando-o a refletir e, muitas vezes, ressignificar o que foi dito, (des)construindo criticamente o contexto em que ele, o autor e o texto estão inseridos.

### 5.1 Futebol: o jogo da diplomacia

Um dos contos nas obras selecionadas faz menção à extraordinária habilidade dos brasileiros ao jogar futebol. Esse esporte, uma das paixões nacionais e mundiais, não poderia mesmo escapar ao olhar arguto e à pena ferina do autor. O

conto *Já podeis da pátria filhos*<sup>25</sup>, emblemático e que dá nome ao livro, revela a habilidade e a argúcia de João Ubaldo Ribeiro como escritor.

Ao tomar o jogo de futebol como correlativo do jogo das relações internacionais, o autor, de uma só vez, desperta e prende a atenção do leitor, ao mesmo tempo em que faz uma crítica à situação de dominação política exercida por uma nação sobre as demais, denuncia esse estado de coisas e evidencia como as nações ‘mais fracas’ defendem-se daquilo que pode ser considerado um ‘abuso do poder militar e econômico’.

O ponto de vista narrativo aponta para um narrador não confiável, técnico do time, brasileiro, interiorano, inculto, amante de futebol, o qual acaba por revelar que um jogo de futebol reproduz o jogo das relações internacionais e que essas se pautam pela quebra das regras, pela desobediência ao que foi estabelecido e não o contrário, como é de se supor. De acordo com o texto, as relações internacionais não são harmoniosas e o jogo realça, através do humor, a dificuldade de se alcançar essa harmonia idealizada, dado que os dois lados, seja no futebol ou nas relações entre nações, querem a mesma coisa e a vitória de um implica, necessariamente, a derrota de outro.

O texto reflete a movimentação dinâmica do futebol, já que sua escrita foi montada a partir desse jogo. A agilidade na narração remonta os recursos do jogo, que pelo seu próprio dinamismo é bastante movimentado. Assim, por vezes, a narrativa parece ser caótica e desnorteia o leitor, dada a vertiginosa torrente de informações que são passadas simultaneamente.

A Copa do Mundo de 1954, pano de fundo do conto *Já podeis da pátria filhos*, foi sediada na Suíça e vencida pela Alemanha, que derrotou a Hungria – franca favorita ao título. Essa edição da copa teve a maior média de gols na história das copas do mundo de futebol e a Hungria estava invicta há 32 jogos quando perdeu o título. A seleção húngara era campeã olímpica de futebol e tinha em Ferec Puskás, Sándor Kocsis e Nándor Hidegkuti seus maiores expoentes. Essa edição dos jogos foi a primeira a ter cobertura televisiva e moedas comemorativas foram cunhadas para marcar o evento. A Suíça foi escolhida como país sede dos jogos em função de sua neutralidade durante os conflitos da 2ª guerra mundial.

---

<sup>25</sup> Já podeis da pátria filhos

Nesse contexto é que João Ubaldo Ribeiro situa seu texto, em que a ironia e o humor são criados a partir do encadeamento de situações que remontam aos jogos da Copa do Mundo de 1954 e 1958, entremeado de alusões à Guerra Fria. O texto descreve uma partida de futebol entre o São Lourenço – time de Itaparica, o qual representava o Brasil – e uma seleção mista, formada por japoneses e americanos. As afirmações e os relatos são tão absurdos que, por si sós, instauram o humor no texto.

Na expressão “Sabe-se que o estrangeiro, ao jogar futebol, ataca o balão de couro como se fosse o inimigo” (p.55), é possível perceber uma forma irônica de referir-se às glórias atléticas dos estrangeiros, por meio de uma outra voz, que não a do autor do texto. Assim, ele utiliza um indeterminado (“sabe-se”), cuja impessoalidade gramatical reflete a pessoalidade cultural. Ou seja, é uma voz que não pertence ao narrador, mas que também não pertence a ninguém, podendo pertencer a qualquer um. O mesmo recurso é usado na construção seguinte: “Há quem diga que o joelho empedrado é natural do gringo...” (p.55) e também em “Ninguém me diga que a Hungria não usou o raio leise em cinqüenta e quatro...”, (p.55) Esse ausentar-se do narrador através da utilização de expressões indeterminadas realça a polifonia no texto, a qual amplia o poder da ironia.

A primeira comparação que aparece no texto já encaminha o leitor para o campo semântico bélico: um jogo é uma guerra (“... o estrangeiro, ao jogar futebol, ataca o balão de couro como se fosse o inimigo”), o que vai se verificar no decorrer da narrativa, pois o *fair play* é deixado de lado e só a vitória interessa, sendo válidos todos os recursos para alcançá-la.

As alusões à guerra continuam com as referências à utilização do “raio leise” (p.55) pela Hungria em 1954 sobre os adversários como forma de vencer os jogos. Os placares dilatados – óbvio recurso de hipérbole – “48 a 0” (p.55), longe de atestarem a superioridade do time vencedor, apontam para uma suposta fraude durante o jogo. E o narrador mais uma vez se exime da responsabilidade do dito e atribui o relato a um personagem (seu Góes), que por sua vez ouviu a história de Pongó, cujo primo esteve presente à partida.

Segundo Kerbrat-Orecchioni (1980), para que se estabeleça a ironia em um enunciado não é imprescindível que ele tenha sido criado a partir de uma contradição. O valor pragmático do enunciado permitirá o reconhecimento da intenção irônica do locutor. A ironia de situação, apresentada por Kerbrat-

Orecchioni, e já citada aqui anteriormente, é responsável pela criação do humor do texto.

O humor de situação, segundo Bergson, seria resultante

[...] da repetição de um determinado acontecimento ou da inversão dos papéis dos personagens diante de uma dada situação. Poderia, ainda, resultar daquilo que o historiador chama de “interferência das séries”, isto é, uma situação seria engraçada, se pertencesse a dois acontecimentos independentes e, se simultaneamente, fosse interpretada com dois sentidos. (2007, p.74).

As referências caóticas a fatos da História criam o humor no texto, não só pelo que é dito, mas pela forma como são ditas:

No Brasil mesmo enfiaram 4 a 2, se não me engano, assim mesmo porque o comprido cabeceador deles não estava cabeceando bem naquele dia, visto que o americano foi lá e roubou o leise e ficou com a invenção para ele, mas não quero saber dessas coisas porque não suporto política. Estólei Mattos, o grande ponteiro inglês, enfiou uma bola pelo meio das pernas do Nilton Santos, coisa que só foi possível porque o inglês guarda o segredo do espitifaire, aeroplano que derrotou o alemão na guerra, em razão de que continha o segredo da bomba atômica - em inglês, espeito-faire, bomba atômica. Essas coisas, quem sabe esperanto sabe. (RIBEIRO, 1991, p.55-56).

ou ainda:

Toda copa tem um time russo na Libéria, só não teve nesta última, porque os russos não foram para a Argentina, menos porque não concordam com o governo da Argentina, que dizem que não pode ver um russo que não meta logo na cadeia por questão de prevenção, do que porque nenhum jogador de lá quer ir para a Libéria. O que mais se joga na Libéria é futebol. No inverno, faz frio que as partes de baixo vão encristalando, encristalando que quebra tudo igual a pedra. Razão por que o russo fugido fala fino, senão repare. No verão, faz um calor péssimo e eles todos andam de camelo. Para conhecer essas coisas todas, é preciso ter viagem. Ou então ler e prestar atenção nas conversas ilustradas. (RIBEIRO, 1991, p.56).

A confusão narrativa, a meu ver, proposital na forma de disseminar a informação faz parte da estratégia do autor para criar o humor e tornar o texto irônico. A referência à ausência da delegação russa na Argentina põe em cena o contexto da Guerra Fria. A Rússia era francamente comunista e a Argentina, como todo país sul-americano naquele momento, sofria intervenções militares que garantiam a manutenção do Capitalismo e freavam a expansão do Comunismo. Vale ressaltar que houve muitos protestos contra a realização da copa do mundo na Argentina em 1978, por causa do regime político que se instalou no país, mas não

há evidências históricas de que a delegação russa tenha se recusado a jogar lá ou que tenha boicotado os jogos por causa disso.

Além dessa (des) informação, o narrador cria um jogo fonético entre as palavras Libéria e Sibéria. Libéria – país africano fundado a partir de ex-escravos negros norte-americanos, no qual se pressupunha igualdade e liberdade – e Sibéria – região remota da Rússia para onde eram enviados todos os dissidentes do regime comunista. Esse jogo fonético também contribui para que se instaure uma leitura irônica do texto. O trecho final do narrador, que afirma que é preciso ler e/ou prestar atenção à conversa de pessoas inteligentes para se tornar uma pessoa também inteligente e instruída é ambígua, dado que, ao ler esse texto, o leitor se perde no emaranhado de informações, cuja solidez é dúbia ou não existe.

Esse mesmo caos verborrágico caracteriza a descrição da partida de futebol entre os dois times, a qual é descrita mais como uma briga de rua do que como uma disputa de nível internacional, que deveria ser marcada por regras, pelo espírito de competitividade e pelo respeito ao adversário. Tapas, socos, empurrões, chutes, jogadas duvidosas marcam a disputa em que os princípios esportivos são colocados de lado e o campo de futebol vira uma praça de guerra, cabendo aí recurso ao famoso jeitinho brasileiro, que consistia em pisar nos pés dos adversários ou atingi-los inconvenientemente com “dedadas” em certas regiões anatômicas.

Nisso chega seu Didi, que era beque porque tinha as canelas grossas e tinha quebrado a clavícula de Caetano com uma calcanhada e nem conversou: caiu de dois pés no joelho do japonês. O japonês apagou, porque, se você nunca viu um elefante, você nunca viu Didi, e então o japonês deu aquele uai de japonês, cambalhotou três vezes e caiu parado. Nisso seu Cremildo, que ficava desresvalando nas chuteiras, levanta a cara e passa um japonês na carreira e dá um chute na cara de Cremildo, que mais que depressa corre atrás do japonês e, não tendo como pegar, pega o japonês pelas pernas e dá uma dentada nele, no que o japonês se vira e dá um golpe de jojitso em Cremildo e Cremildo quase ficou sem nariz, quando bateu numa jaqueira que está assim do lado do campo, todo mundo conhece. (RIBEIRO, 1991, p.58).

As incursões do narrador permitem que se infira a sua posição acerca da história que está sendo narrada e da necessidade da vitória a qualquer custo: “(...) ninguém estava disposto a tomar lavagem daqueles gringos, o metal é deles, mas o futebol é nosso, é a lei da vida” (p.60); “Mas o empate não serve a quem defende seu país, mesmo quando ele empata a gente.” (p.62) e “(...) honra é a da pátria amada que ali a gente está defendendo, eles levam o metal mas não levam a

flâmula.” (p.62-63), o que representa uma mudança no ponto de vista inicial quando a história era narrada sem que houvesse o seu envolvimento. O jogo semântico que se estabelece entre “empate” e “empata” evidencia a incongruência do narrador ao referir-se ao seu país natal e retoma a idéia expressa na frase “a copa é uma guerra” (p.55) e precisa ser vencida a qualquer custo.

Pode-se perceber também no texto a ocorrência daquilo que Bergson (2007) classificou como “humor de caráter” e que poderia ser derivado da marginalização social do personagem. Ao dizer que Didi assemelha-se a um elefante, o narrador aponta para o biótipo do personagem, que jamais poderia ser um atleta de futebol e menos ainda participar de uma partida dessa magnitude.

A ironia tem seu ponto culminante ao final do conto quando o narrador afirma que ser superior no futebol representa ser superior em tudo às outras raças e apresenta como exemplo Hitler, “que mandou matar todos os alemães que não ganharam nas olimpíadas, para não envergonhar a raça.” (p.63). Nesse trecho, mais uma vez fica evidente a intertextualidade com fatos da História e mais uma vez as informações são apresentadas de forma distorcida, mostrando uma voz que se apresenta como sabedora dos fatos, mas que não se detém a examinar a veracidade ou autenticidade desses fatos, recriando a máxima “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

A referência a Hitler, num primeiro momento encaminha o leitor para a célebre vitória de Jesse Owens, negro norte-americano, que em 1936, na Alemanha, havia conquistado quatro medalhas olímpicas de ouro no atletismo. Esse atleta não recebeu os cumprimentos de Hitler, porque este havia sido alertado pelo comitê olímpico que não fazia parte do protocolo da competição o cumprimento pessoal do chefe da nação aos atletas, como ele fizera antes. Seguindo essa orientação, Hitler passou a não cumprimentar pessoalmente os vencedores, apertando-lhes as mãos, e limitou-se a acenar da tribuna de honra. A imprensa noticiou esse fato como uma discriminação do dirigente alemão ao atleta negro norte-americano.

Outro fato histórico é trazido à tona: o ataque terrorista à delegação israelense perpetrado pelo grupo palestino Setembro Negro. Esse ataque resultou na morte de onze atletas israelenses que participavam dos jogos olímpicos de Munique, na Alemanha, em 1972. Embora esse fato histórico tenha ocorrido na Alemanha, não há evidências da participação alemã nele. De posse das informações acerca desses fatos e das idéias de eugenia e superioridade racial enunciadas por

Hitler, o narrador ubaldiano, de forma atabalhoada, as apresenta no texto e solicita que o leitor deslinde esse emaranhado de afirmações e busque ressignificar o sentido do que foi dito. Justamente nessa massa confusa de informações é que reside o humor do texto, o qual pode ativar o riso do leitor.

Além dessas informações desencontradas, que se aproximam dos fatos históricos sem nenhuma intenção de lhes serem fiéis, o imaginário coletivo ganha espaço na representação de povos que é criada no texto. E essa representação, obviamente, não obedece a padrões sociológicos e, sim, a estereótipos. Os japoneses são apresentados como eficientes: “se você já viu japonês fazendo qualquer coisa, você sabe como é” (p.58); como guerreiros: “O problema era o goleiro japonês. O homem era o cão, o que tinha de pequeno tinha de abusado e só ia na bola fazendo ará-ará e outros gritos, com cara de quem pretendia esfarelar a bola com os dentes” (p.59) e como numerosos, circulando sempre em grupos: “chegam uns duzentos mil japoneses, tudo chutando para a frente, tudo zumbindo e dando uns grunhidos de japoneses” (p.58). Tem-se, assim, duas imagens de povo. O que esse povo é e aquilo que se imagina que ele é.

Essas afirmações, aparentemente desconexas, contribuem para a criação da atmosfera passional de um jogo de futebol de copa do mundo, estendem essa paixão às relações internacionais e acabam por revelar o humor do texto dado o inusitado que trazem em si. Dizer que um japonês grita como uma “jega deflorada” (p.58), nesse contexto, não só não é ofensivo, como se revela, pelo ineditismo da comparação, ser uma imagem que diverte os leitores.

A teoria crítica da carnavalização evidenciada por Bakhtin (1981) afirma que há textos literários que foram engendrados sob o signo da carnavalização, pois trazem em seu bojo manifestações culturais populares com seus efeitos cômicos e parodísticos proporcionados pelo inconsciente coletivo e evidenciados nas máscaras, na busca pelo grotesco, nas festas, no riso, nos ritos religiosos, no carnaval dentre outros.

A carnavalização, segundo Bakhtin, pode ser entendida também como um desvio e também como uma inversão dos papéis consagrados socialmente, sem atender a certas normas de interdição social. A carnavalização é, de alguma forma, a representação do mundo às avessas e pode ser lida como uma paródia ou como uma estilização.

“A carnavalização não é um esquema externo e extático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite o novo e o inédito”, afirma Bakhtin (1981, p.144).

A literatura carnalizadora funda-se no campo do cômico-sério, o qual apresenta três características fundamentais. A primeira delas seria a percepção do cotidiano como deflagrador da interpretação, apreciação e formalização da realidade; a segunda apontaria para a idéia de que os gêneros são baseados nas experiências e a terceira revelaria que a tripartição dos gêneros clássicos não comporta a pluralidade de estilos e a variedade de vozes possíveis em um texto.

O termo campo cômico-sério cunhado por Bakhtin pode ser reconhecido pela fusão do vulgar e do sublime, do cômico e do sério, pela variedade dos gêneros utilizados, pela paródia dentre outros.

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. (...) É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. (BAKHTIN, 1981, p.105).

O objetivo da carnavalização na literatura é coletar a produção criativa dos que vivem em estreito contato com as manifestações sociais de um mundo, ao mesmo tempo, lógico e ilógico. Assim, a função da carnavalização acompanha quase todos os tipos de manifestações do entrudo que estejam relacionadas com a paródia, com o ridículo e com o riso. O riso carnavalesco, em sua gênese, é ambivalente, pois buscava ridicularizar e renovar ao mesmo tempo.

Assim, pode-se afirmar que o conto *Já podeis da pátria filhos* tem uma escrita carnalizadora à medida em que as palavras do narrador assemelham-se a um jorro, cuja velocidade parece não obedecer às idéias e transformam-se num discurso (des) arrumado, que se torna jocoso em sua (des) organização.

(...) Pela cara de abestalhado que eu vi numa revista, pela cara de abestalhado que ficou um beque, quando esse cabeceador pulou de um jeito que quase amunta nas costas do beque e olhe que o beque tinha subido e era maior do que Chico do Correio, a gente via que o beque só podia estar estontecido pelo leise (...) (RIBEIRO, 1991, p.55).

Ou ainda

(...) Para quem viu o almoço do prefeito, estava tudo nojentíssimo, até papas brancas tinha misturado com os bifés e a mulher de Antenor da

Bodega, que é vereador, ficou com vergonha de comer na frente daquele povo todo, também a mulher de Antenor – cala-te boca, mas por aí se vê que quem nasce para vintém nunca chega a derréis, não estou dizendo nada. (RIBEIRO, 1991, p.57).

Nesse trecho pode-se perceber também a utilização da antífrase, nas expressões “cala-te boca” e “não estou dizendo nada” usadas pelo autor para criticar o provincianismo da mulher do vereador. O recurso do uso de dito popular “quem nasce para vintém nunca chega a derréis” amplia essa crítica e instaura o humor no texto, o qual pode suscitar o riso do leitor.

O encadeamento de parágrafos longos, os sinais de pontuação, a profusão no uso de conectivos, a multiplicidade de situações apresentadas, a variedade de informações e a presença de oralidade formam uma espécie de exposição alegórica do texto, marcado pela confusão do discurso – uma espécie de diatribe – a qual se assemelha ao indivíduo inserido num bloco carnavalesco. É como se o narrador estivesse em uma folia carnavalesca, tomado pela orgia de palavras e como se o leitor fosse arrastado por essa torrente de palavras, que forma um turbilhão a sua volta e arremessa-o, ofegante, às margens do texto.

(...) O problema era o goleiro japonês. O homem era o cão, o que tinha de pequeno tinha de abusado e só ia na bola fazendo ará-ará e outros gritos, com a cara de quem pretendia esfarelar a bola com os dentes, espantava bastante o atacante. Delegado quis mandar pegar um cachorro dele para a torcida iscar no japonês, mas não foi possível, mesmo porque esse cachorro, que se chama Menezes, em homenagem a um coletor que teve aqui, tinha sido preso por pedido do prefeito, pois esse Menezes não somente se ousa com todas as cachorras como também com qualquer perna que aparece e, quando o dono da perna não deixa, ele morde. Então não ficava bem para o bom nome da cidade soltar Menezes. (RIBEIRO, 1991, p.61)

A carnavalização do texto literário é um recurso recorrente nos textos ubaldianos aqui apresentados e pode ser também entrevisto no texto apresentado a seguir, o qual mostra um jogo de sacralização do profano e profanação do sagrado.

## 5.2 Religião: tensão entre o sagrado e o profano

Na crônica *Saudades do jejum*<sup>26</sup>, o narrador aborda o universo religioso cristão-católico ao tratar do jejum praticado pelos fiéis durante a Semana Santa. O

---

<sup>26</sup> Arte e ciência de roubar galinha

dialogismo e a ironia são os artifícios usados pelo autor/narrador para a composição de uma narrativa polifônica que coloca em oposição o discurso religioso e o comportamento mundano da sociedade.

A fusão autor/narrador é facilitada pelo gênero a que pertence o texto e também pelos fatos ‘coincidentes’ que perpassam a vida do autor e que se tornam matéria narrativa. A crônica é escrita em primeira pessoa e faz menção à infância do narrador, passada em Aracaju, o que dá sustentação à hipótese de que os dois ao final são um só. “Hoje não tem mais Semana Santa como antigamente. Principalmente as Semanas Santas que passei, quando era menino em Aracaju” (RIBEIRO, 1998:13).

O narrador compara o comportamento mantido pelos indivíduos durante a Semana Santa em épocas diferentes e constata que o espírito religioso parecia ser mais profundo e verdadeiro em épocas passadas. Hoje, estaria um pouco esgarçado, mais mecânico. Ao analisar o comportamento dos fiéis, o narrador se detém num ponto específico, que diz respeito ao hábito do jejum. Segundo o dicionário eletrônico Aurélio, jejum é “um substantivo masculino, que nomeia a abstinência total ou parcial de alimentação em certos dias, por penitência, prescrição religiosa ou médica”.

A descrição do comportamento adotado na Semana Santa da infância – “aulas de catecismo tristíssimas, missa com padre todo de roxo e falando uns latins” (p.13) – aponta para um comportamento austero, que aos poucos vai sendo quebrado por uma criança que se distrai e liga o rádio. E esse clima austero é quebrado de vez pelo comentário do narrador de que as únicas músicas permitidas na rádio nesse período de penitência religiosa eram a religiosa e a clássica. “Podia ser até a abertura de *Madame Butterfly*” (p.13).

Nesse trecho, o recurso para criar o humor e a ironia está na afirmação de que a abertura de *Madame Butterfly* poderia ser tocada na rádio, embora essa ópera não possua uma peça formal de abertura. Ao aludir à ópera “*Madame Butterfly*”, o narrador, de forma irônica, através da intertextualidade, traz para dentro do texto a história de um casamento arranjado, celebrado entre um americano e uma gueixa japonesa. Tal união tem um fim dramático, pois ao descobrir que não era amada pelo marido a jovem se mata. A subversão dos costumes, a prostituição – representada pela gueixa –, o descaso para com os votos sagrados do matrimônio –

o casamento é encarado como temporário – contrastam enormemente com o clima religioso da Semana Santa e instauram o humor no texto.

Durante a Sexta-Feira Santa as crianças não falavam alto, não riam, as diversões infantis cotidianas estavam suspensas e o maior medo era do castigo divino. “Futebol, nem pensar, as pernas podiam ir mirrando, mirrando, até Deus castigar de vez e o sujeito passar o resto da vida de muletas” (p.14).

A convocação do discurso bíblico como testemunho em defesa da religiosidade traduz uma visão mística que pode ser percebida como irônica a partir das pistas que vão sendo linguisticamente disseminadas, buscando a configuração desse discurso. Nesse caso, “Sexta-Feira Santa”, “Sábado de Aleluia”, “Cristo ia ressuscitar”, “queimação de Judas” são expressões e termos configuradores do campo semântico bíblico, que apontam para práticas religiosas, que não caem bem no gosto das crianças, impacientes para que aquele dia triste acabe logo. A ironia/humor se delinea no texto quando o narrador diz que numa das queimações do Judas, sempre precedida pela leitura de um testamento, ele herdou um penico velho e que seu patrimônio, passados tantos anos, pouco se ampliou.

Ao falar sobre o jejum, prática religiosa da época da Semana Santa, o narrador aborda o assunto central de sua crônica, afirmando que “a Semana Santa se caracterizava pelo rigoroso jejum que a gente observava” (p.14). O adjetivo ‘rigoroso’ contrasta com a farta enumeração e descrição de pratos que compunham o jejum e faz com que o leitor perceba que o jejum dizia respeito tão somente ao consumo de carne vermelha, estando os demais alimentos livres de interdição, tanto em variedade quanto em quantidade. As iguarias para o jejum começavam a ser servidas às dez horas da manhã de terça-feira e só terminavam no domingo à noite. Nessas ocasiões, juntos, a família e vários amigos jejuavam. A mãe anunciava, já na segunda-feira:

— Esta semana, jejum completo!

Era um grande sacrifício. Com a família toda reunida em volta de uma mesa gigantesca, a gente enfrentava: uma moquequinha de curimã; um escaldado de curimã, para os meninos enjoados, que não comiam moqueca; uma salada de bacalhau, para meu avô português, mas todo mundo metia a mão; curimã frita, para os meninos ainda mais enjoados, que não comiam nem moqueca nem escaldado; um vermelho assado, que minha mãe não deixava de fazer, senão meu pai reclamava e dizia que era muito, muito infeliz, e então minha mãe enchia meu pai de vermelho assado; feijão de leite; feijão normal, para os meninos enjoados e meu pai, que não comíamos feijão de leite; um ensopadinho de camarão, para o caso de chegar alguém e a gente poder passar vergonha; arroz, chuchu, maxixe, abóbora, tomate, macaxeira, fruta-pão, inhame, pão (para meu avô

português), macarrão, manga, abacaxi, caju, melancia, mamão, pitomba, gravatá, marmelada, goiabada, compota de caju, doce de leite, baba-de-moça, biscoito rico, queijo de bode, requeijão, manteiga de garrafa, bolachão, suspiros e sequilhos, além de mais umas vinte coisas, que a memória me falha nestas horas. Na verdade, o jejum lá de casa era conhecido e vinham amigos e parentes de longe, só para jejuar com a gente. Sempre foram recebidos, não davam trabalho algum, bastava acrescentar uns cinco pratos ao cardápio e reforçar o tira-gosto, que começava a sair às dez horas da manhã de terça-feira e só parava domingo de noite, pelo menos que eu saiba. (RIBEIRO, 1998, p.13).

As incongruências que podem ser percebidas no texto e que atestam seu caráter irônico e risível podem ser assim descritas: o adjetivo “completo” que caracteriza o substantivo “jejum”, a princípio, coaduna com o substantivo “sacrifício”, caracterizado pelo adjetivo “grande”, mas contrasta enormemente com a farta descrição da mesa de jejum. São dezenas de iguarias, apontadas segundo o gosto pessoal de cada um dos familiares. A mesa é descrita como gigantesca: durante o jejum da Semana Santa come-se mais do que em qualquer outra época do ano.

O texto bíblico aponta a existência de nove tipos de jejum, levando-se em consideração a graça a ser alcançada. O jejum, como preceito bíblico, deve ser observado não como um ritual, mas como uma forma de o homem se encontrar na palavra de Deus. O jejum descrito na crônica, não obstante o espírito religioso dos envolvidos, não vai além de um ritual praticado de forma mecânica por causa da crença religiosa.

Ao final da crônica, o narrador reporta-se aos dias atuais e afirma que hoje ninguém mais jejuar, principalmente no nordeste. Lá, segundo o narrador, o povo passa muita fome, mas isso é diferente de jejuar. Nesse final insólito, entrevê-se, através do uso da ironia, que o binômio *jejuar* e *passar fome* suscita a crítica social ao descaso sistemático do poder constituído, em todas as esferas, pela situação de miséria e pobreza do nordeste. São séculos e séculos de inação política, numa região inóspita na qual a população vive de forma desumana.

Aqui, a polifonia é percebida no nível lexical, semântico: jejuar é diferente de passar fome, uma vez que ‘jejuar’ configura-se como uma penitência que o indivíduo faz motivado por suas convicções religiosas/ideológicas e ‘passar fome’ significa não ter o que comer. Ao associar a expressão “passa muita fome” à expressão “aqui no Nordeste”, o autor amplia as margens do dito e faz com o leitor acione seu conhecimento acerca da pobreza que envolve essa região do país, a qual é

largamente evidenciada pelos meios de comunicação e agravada por décadas de negligência política.

Segundo Faraco<sup>27</sup> (2003:67) *apud* Fiorin (2008:173), Bakhtin “aponta para a existência de jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente”. Na concepção bakhtiana de dialogismo, a neutralidade não existe. Todo indivíduo está inserido num determinado contexto sócio-histórico que age sobre seu discurso, não o condicionando, mas o influenciando. “As vozes não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer” (FIORIN, 2008:173).

Assim, a forma irreverente e irônica de recuperar o discurso cristão-católico estabelece uma relação incongruente entre o sagrado e o mundano, entre santidade e corrupção, e é responsável pela criação do humor no texto.

A crônica *A Igreja Católica Apostólica Americana*<sup>28</sup> constitui um verdadeiro campo de tensão entre os elementos que apontam para o sagrado e os elementos que apontam para o profano. A imagem utilizada pelo autor para representar o sagrado é a figura do Padre Quintino, pároco de Itaparica, descrito como uma “pessoa grave e circunspecta, como convém a seu ofício, anda vestido de padre mesmo” (p.97). A essa imagem contrapõe-se um padre hipotético, sacrílego, que aparece na praia, vestido de sunguinha de banho. O diminutivo “singuinha” orienta a percepção do leitor e reforça a tensão inicial.

Apoiado na máxima de que igreja não é clube, o autor defende – não por questões religiosas, mas por princípios éticos – a manutenção dos dogmas religiosos. E afirma que as instituições religiosas não são democráticas, nunca foram e que os indivíduos não são obrigados a seguir uma ou outra crença. A expressão “religião não é feita de encomenda, pela ordem do freguês” (p.100) associada à expressão “que avacalhação é essa?” (p.100) ecoam essa tensão e, ao mesmo tempo a dissolvem, pois instauram o humor no texto.

A imagem de um indivíduo escolhendo a crença religiosa a partir de um menu previamente elaborado é irônica e hilariante:

– E esta aqui? – perguntaria ele a seu orientador.

---

<sup>27</sup> FARACO, Carlos Alberto. Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

<sup>28</sup> Arte e ciência de roubar galinha

- Ah, esta aqui é muito boa, muito tradicional, muito antiga, é uma boa opção.
- Ah, é? Então, como é que é ela? Dê uma dica aí. (RIBEIRO, 1998, p.99).

A crítica central da crônica é ao comportamento dos norte-americanos, os quais, segundo o autor, são “danados” (p.100). Sob as bandeiras da democracia e do respeito aos direitos humanos, questionam tudo e logo poderão propor um *impeachment* do Papa, alegando que ele é contra o aborto, contra o casamento entre pessoas do mesmo sexo, contra o divórcio, contra o casamento dos padres, dentre outros e propor também a criação de uma Igreja Católica Apostólica Americana.

As imagens hipotéticas criadas pelo autor, tais como judeus que sirvam bacon numa festa ortodoxa, muçulmanos que consomem álcool e protestantes que venerem santos acentuam a tensão entre o sagrado e o profano e, pelo inusitado que encerram em si, suscitam o humor do texto.

Também no conto *Patrocinando a arte*<sup>29</sup>, a temática religiosa é abordada de forma irônica. Ao alcunhar a briga travada entre católicos e evangélicos de “guerra religiosa”, na qual choveram sombrinhadas, “Bíblias, rosários e vade-retro-satanazes” (p.178), o autor ironiza tanto a posição de um quanto de outro grupo que apresentam comportamento não-condizente com a religião que professam ter.

A ironia também é acentuada pelos nomes dos personagens envolvidos nessa guerra santa: Cecília Incenso – descrita como pessoa religiosíssima, uma flor de pessoa, porém afetada dos nervos por ter sido abandonada pelo noivo às vésperas do casamento –, Ermelindo Sacrista e Pastor Alvinho Nosso Irmão. Eles são os líderes de seus respectivos grupos e entram em luta corporal por terem posições religiosas diferentes.

A tensão entre sagrado e profano volta à tona, pois o conto narra uma desavença religiosa por causa de uma obra de arte que retrata passagens bíblicas de forma pouco ortodoxa. Cecília Incenso confunde a Besta do Apocalipse com o xingamento besta (pouco inteligente), acha que está sendo ofendida, e isso deflagra a dita guerra santa – no sentido mais literal possível – pois ela ataca o Pastor Alvinho Nosso Irmão com uma sombrinhada e ele revida acertando a cabeça dela com a bíblia. Ao fim, evangélicos e católicos juntam-se contra a “imoralidade

---

<sup>29</sup> Já podeis da pátria filhos

heregética” (p.178) e entram em confronto com a polícia, que foi chamada para garantir a integridade física da obra de arte.

As pessoas do presépio – Deus que perdoe os pecados do homem – eram uma espécie de manequins de loja com as caras pintadas e todos nus, com tudo de fora, não era só o Menino Jesus, não, como em outros presépios, era todo mundo até os Reis Magos. (RIBEIRO, 1991, p. 175).

No epicentro dessa confusão está a cena de possessão demoníaca da viúva D. Corina Helena. Ao sair para o passeio matinal na companhia de seus três cães, ela se depara com o presépio e, ao ver todos retratados nus, começa a rir, a se abanar e a rasgar a roupa aos gritos, caindo e rolando pelo chão.

A descrição que o narrador faz de D. Corina Helena, “viúva de Dr. Hermínio Guerra, uma senhora estimadíssima, mulher de grande austeridade e respeito, que só anda de gola alta e de quem ninguém tem issozinho a dizer” (p.177) abre caminho para a ambigüidade. Talvez a D. Corina Helena não seja assim tão reta de caráter, como atesta o seu ataque histérico, quando ela rasga as roupas e rola pelo chão.

Uma cena semelhante a essa é narrada na crônica “*O dia em que o diabão levantou a saia da viúva Martins*”<sup>30</sup>. Nessa crônica, o narrador apresenta os diabos mais conhecidos que assombram ou assombraram a Ilha de Itaparica, notadamente fantasmas de holandeses, do tempo da Colonização e conta o caso mais recente da demonologia da Ilha em que um diabo resolveu se apossar do corpo da Viúva Martins. Segundo a descrição do Dr. Marotinho – atente para o nome do personagem – a senhora em questão pode ser descrita como uma “balzaque fornidinha” (p.171), que ficou viúva muito cedo e com três filhos para criar.

Foi justamente a essa mulher recatada e virtuosa que nunca deu ousadia a nenhum outro homem que o demônio resolveu infernizar.

Diabão esse, meus caros amigos, que só vendo para acreditar. Não deixava a pobre em paz hora nenhuma do dia ou da noite. Era suor frio, era suor quente, era grito, era falta de ar, era nervoso de tremelique, era ataque de revirar o olho, era perna sacudindo, era roupa toda arrancada, era uma coisa horrível mesmo.” (RIBEIRO, 1998, p.172).

No caso da Viúva Martins, um padre a acudiu com sessões de exorcismo. Padre Tadeu, descrito como uma “alma caridosa disposta ao sacrifício para ajudar o

---

<sup>30</sup> Arte e ciência de roubar galinha

próximo” (p.172), praticamente passou a morar na casa da viúva para ajudá-la e o arranjo deu certo. O demo aparecia e o padre conseguia exorcizá-lo temporariamente.

“No meio da noite, o padre lá de vigília na casa dela, ela começava a gritar, o padre entrava no quarto dela correndo, daí a pouco ela ia acalmando, acalmando, acalmando, até que acalmava de vez...” (p.172). A descrição da cena juntamente com a repetição da palavra “acalmando” cria a ambigüidade no texto: pode ser exorcismo, mas pode não ser... Pode ser possessão demoníaca, mas pode ser histeria... pode ser desejo sexual insatisfeito...

Os mais curiosos convencem a empregada da casa a espiar as sessões de exorcismo e a queda de um móvel, derrubado pela espiã, precipita o desfecho do caso: a viúva sai do quarto com a saia levantada até a cabeça e o padre sai em seguida ajeitando o cabelo e gritando que o diabo levantou a saia da viúva.

A fala do narrador corrobora a ambigüidade: “Diabão é assim, até saia de viúva desamparada diabão levanta” (p.173). O fim da crônica mantém a ambigüidade: a viúva se casa com um petroleiro, descrito como um homem “destamanho” (p. 173) e nunca mais é atentada pelo demônio ou tem chilique e o padre pede transferência para Aracaju.

Segundo Duarte (2006, p. 18), “manter a ambigüidade e demonstrar a impossibilidade de um sentido claro e definitivo” é papel da ironia, através da qual leitor e escritor, num momento de interlocução, estabelecem uma relação de cumplicidade.

As semelhanças de comportamento mantido pelas duas viúvas perante a sociedade, os problemas vividos por elas são tratados da mesma forma nos dois textos, embora no conto a cena só seja descrita como pano de fundo para outra mais importante que é explorada. Na crônica, tem-se toda a narrativa centrada no personagem da viúva e as escolhas lexicais feitas pelo autor do texto encaminham o leitor para uma interpretação em que a insatisfação sexual é que gera o problema da mulher e não propriamente a possessão demoníaca.

Hutcheon (2000) afirma que a ironia só pode ser entendida se seus aspectos semânticos e sintáticos forem considerados concomitantemente aos aspectos sociais, históricos e culturais do contexto em que ela foi produzida. Fora do contexto, a ironia pode perder o efeito de crítica ou zombaria que se pretendia alcançar com sua utilização

É a incongruência da mensagem que possibilita o potencial entendimento emergente. O efeito é obtido com êxito pois a argúcia faz vacilar a ordem lingüística num átimo, numa centelha, e nesse mesmo intervalo de tempo o sem sentido é descoberto. (MAGALHÃES, 2008, p.82).

Nesses textos, o construto cultural acerca da imagem das viúvas no imaginário coletivo ganha contornos. As viúvas, principalmente se jovens, são apresentadas como mulheres carentes, sedentas de sexo, dadas a ataques de histeria por causa da abstinência sexual e, que, apesar de manterem uma aura de respeitabilidade, são devassas e têm casos às escondidas da sociedade. Esse é, tradicionalmente, o papel ocupado pelas viúvas no imaginário popular.

### 5.3 Radioatividade: a ética do itaparicano

Tema recorrente nas crônicas e contos de João Ubaldo Ribeiro, a radioatividade é caracterizada como um fenômeno climático, exclusivo da Ilha de Itaparica, com atuação somente sobre os homens e causador de uma doença lastimável, responsável por uma visão desabonadora dos baianos pelo resto do país: a incapacidade absoluta de realizar qualquer atividade que não seja comer e dormir.

No trecho do conto *A vez quando Luiz Cuiúba traçou seis ou sete veranistas*<sup>31</sup>, a radioatividade é assim apresentada:

(...) a radiatividade da ilha, que é fortíssima e tem casos de pessoas trabalhadoras, que vieram aqui para passar a semana e nunca mais conseguiram sair e hoje estão em casa perguntando às mulheres cadê a comida e o mel, e quando alguém fala em trabalho se declara grande nervosismo e revolta, sendo tudo fruto da radiatividade. Quer dizer, não é preguiça, é uma doença (...). (RIBEIRO, 1991, p.43).

A ironia se delinea no próprio contorno do problema: a radioatividade não é um fenômeno climático e sua ação sobre os indivíduos não se prende à questão do gênero e os efeitos dessa ação são infinitamente mais danosos – física e mentalmente – aos seres vivos do que provocar preguiça.

Segundo Hutcheon (2000, p.36), as dimensões “semânticas e sintáticas [da ironia] não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e

---

<sup>31</sup> Já podeis da pátria filhos

cultural de seus contextos de emprego e atribuição”. Isso significa dizer que é preciso considerar sempre o contexto para que a ironia alcance o efeito desejado de crítica, zombaria e/ou exposição de alguém ou algo a uma situação ridícula.

Para perceber a ironia presente no texto, é preciso que o leitor tenha conhecimento acerca da malemolência que caracteriza os baianos, no dizer do restante da população brasileira. Os baianos, independentemente de preconceitos e generalizações apressadas e infundadas, têm fama de pouco afeitos ao trabalho, o que poderia ser explicado pela extrema miscigenação com os negros africanos na época da colonização e pela exposição ao calor dos trópicos, no dizer dos cientistas europeus, séculos atrás.

O narrador aborda essa visão preconceituosa, esse olhar do branco europeu sobre os latinos dos trópicos e sustenta, de forma irônica e bem-humorada, essa posição: não é preguiça, é doença e só atinge os homens. Tem-se aqui uma ironia de situação, que segundo Kebrat-Orecchioni (1980) é aquela que acontece quando, apenas através da verbalização, o autor ironiza uma situação, sem utilizar deslocamentos semânticos ou equivalentes.

Também na crônica *A problemática da radioatividade*<sup>32</sup>, os propalados efeitos da radioatividade sobre o comportamento dos homens em Itaparica continuam rendendo assunto. Nesse texto, autor e narrador confundem-se, dado que o texto é escrito em primeira pessoa e o locutor – um escritor – apresenta-se como alvo da ação da radioatividade.

Falo com conhecimento de causa, pois desde que cheguei a radioatividade me pegou e quase não tenho tido forças para ir jogar conversa fora no Mercado, como manda a tradição. Trabalhar, então, nem se fala, está uma dificuldade. Bem que eu tento, remoendo-me em auto-recriminação e negros remorsos porque não consigo me levantar da rede e considero assistir à televisão um insuportável esforço de concentração, mas não adianta. (RIBEIRO, 1998, p.199).

O tom irônico do texto começa a se esboçar a partir do testemunho do próprio locutor – “falo com conhecimento de causa” – que se coloca como doente de radioatividade. Em seguida, tem-se a descrição dos sintomas da dita doença: falta de forças para conversar, trabalhar ou ver televisão. A enumeração dos sintomas provoca uma quebra na expectativa do leitor: espera-se que aqueles sejam descritos como aspectos ruins, que provocam sofrimento ao paciente. No entanto, o que se vê

---

<sup>32</sup> Arte e ciência de roubar galinha

é o esvaziamento dessa expectativa quando os sintomas são apresentados, uma vez que eles não provocam o mínimo desconforto ao portador dessa ‘moléstia’.

Nesse trecho, o recurso utilizado para a construção da ironia crítica é a hipérbole. Ao dizer que não tem forças nem para “jogar conversa fora” e nem para ver televisão, o narrador quer salientar o caráter destrutivo da ‘doença’, que anula toda e qualquer vontade do ser humano, dado que jogar conversa fora é sinônimo da absoluta falta do que fazer. A hipérbole produz o sentido irônico, pois o excessivo exagero na apresentação dos sintomas acaba por encaminhar o leitor para a percepção da real situação ali camuflada. A associação da expressão “como manda a tradição” à expressão “jogar conversa fora”, reforça essa ironia. Os adjetivos utilizados para caracterizar os sentimentos do narrador em relação à doença que o acometeu assim que chegou a Itaparica também são hiperbólicos: “remoendo-me em auto-recriminação e negros remorsos”.

Esses remorsos são atribuídos pelo narrador a sua descendência sergipana, pois um itaparicano legítimo não deve se envergonhar dessa sua triste condição, dado que a culpa não é dele, é da radioatividade. A ironia da situação fica evidente no uso da expressão “traio o código de ética vigente entre meus conterrâneos”. Segundo o dicionário Aurélio, uma das definições para a palavra ética é “o conjunto de normas e princípios que norteiam a boa conduta do ser humano”. Tem-se aqui, então, uma ambigüidade, pois se se fala de uma doença, não há porque se ter um “código de ética”, uma vez que os sintomas descritos seriam, de fato, decorrentes de um problema de saúde, provocado por fenômenos contra os quais a vontade humana nada pode. Porém, por outro lado, a existência desse “código de ética” que vigora entre os homens de Itaparica – e tão somente entre eles – permite a idéia de que a doença não é de fato uma doença e, sim, uma situação conveniente para que eles se livrem das obrigações que lhes cabem, repassando-as para as mulheres que, ‘afortunadamente’, não contraem a radioatividade.

A ironia nasce do exagero das afirmações aliado à incoerência das atitudes do narrador: se é doença, não há do que ter vergonha e, nesse caso, o autor zomba da situação. Mais uma vez, os adjetivos reforçam a hipérbole e instauram a ironia no texto: a eloqüência com que o narrador se defende de uma acusação, que em momento algum é feita, abre caminho para a percepção de que talvez a doença não seja, de fato, uma doença e a abundante exemplificação “casos e mais casos”

somada ao adjetivo “patética” com que ele caracteriza sua revelação reforçam essa idéia.

Da segunda vez, abri o jogo, não se deve ter acanhamento de nenhuma doença, ainda mais na intimidade do matrimônio. Falei a ela com eloquência sobre a radioatividade, contei casos e mais casos sobre suas muitas vítimas, terminei com a revelação patética: eu também estava com radioatividade.

— Pode ir dormir, querido — disse ela. — Faz mais de quatro horas que você não tira um cochilo.

Essa situação não pode continuar, homem que é homem não pode ficar de crista baixa dentro de casa, com vergonha da mulher. (RIBEIRO, 1998, p.201).

A resposta obtida pelo narrador as suas explicações reforça a ironia, pois é uma assertiva extremamente ambígua: a afirmação de que há mais de quatro horas ele não dorme, tanto pode ser entendida como um sinal de que a debilidade em que ele se encontra é fruto da doença ou pode ser entendida como o mais absoluto sinal de preguiça. Esse último sentido ganha reforço, uma vez que o narrador continua com vergonha de sua esposa.

A fala de Cuiúba acentua isso:

— Ô, e vai ter vergonha de doença? Tem nada de vergonha, sô, é uma fatalidade! Por que então ela não vai trabalhar? Ela não faz nada, fica ali só cuidando das crianças, da cozinha, da arrumação e dessas besteiras de mulher mesmo, podia muito bem trabalhar. Mulher raramente sofre de radioatividade, sabia? Não pega nelas, até nisso elas dão sorte. Como é que Vitalina ia costurar para fora, se sofresse de radioatividade? A sua costura para fora? (RIBEIRO, 1998, p.202).

De novo, tem-se a hipérbole quando Cuiúba afirma que a mulher do narrador somente cuida das crianças, da cozinha, da arrumação e de besteiras de mulher mesmo e que isso não é trabalhar. Essa desvalorização excessiva do trabalho feminino instaura a ironia e a polifonia no texto e ecoa na afirmação de que “até nisso elas dão sorte”, referindo-se ao fato de que elas são imunes à radioatividade que tanto castiga os homens. O alvo da zombaria é o próprio narrador, que tenta justificar um comportamento no qual nem ele mesmo acredita.

Parece-me interessante ressaltar que, nesse trecho, a polifonia pode ser notada através da observação feita por Cuiúba acerca do trabalho feminino – uma voz masculina, tradicionalista, que veicula uma idéia oriunda da cultura popular, estabelecida por um construto social: o espaço da domesticidade não é considerado trabalho. Não tenho, aqui, a intenção de discutir, de forma aprofundada, as formas

como as relações de poder são tratadas pelos indivíduos, levando-se em consideração a questão do gênero, mas, é impossível não citar a noção de campo, de que nos fala Bourdieu (1999), visto como um espaço social de relativa autonomia, pautado por regras próprias de hierarquia e organização social, no qual indivíduos e instituições de reprodução e legitimação estabelecem uma competição pelo monopólio da autoridade. É importante lembrar, também, que as noções de feminino e masculino são construtos histórico-culturais, portanto, variam no tempo e no espaço.

#### 5.4 Colonização: os d'antanho X os modernos

Outro assunto recorrente nos textos ubaldianos é a colonização brasileira. Portugueses, franceses e holandeses são tratados de forma irônica e debochada. O narrador troça e desdenha deles, dos seus costumes, da sua incompetência no passado e traça um paralelo entre os insucessos de outrora e o perigo que representam nos dias atuais. Aproveita, também, para alfinetar os pernambucanos, pois, segundo o narrador, os europeus não conseguiram invadir a Bahia e se fixar em Itaparica, mas tiveram sucesso nesse intento em Recife.

Na crônica *No pasarán!*<sup>33</sup>, o autor chama os europeus – portugueses, franceses, espanhóis, holandeses e ingleses – de “tribos exóticas” (p.57) e diz que os holandeses “chatearam bastante” e se “comportaram de maneira muito deseducada” (p.57) e por isso foram corridos de Itaparica “debaixo de tapa” (p.57). Os franceses são considerados pelos itaparicanos como “fracos de invasão” no passado. No presente, invadiram de forma sutil, comprando terrenos na costa brasileira e privatizando as praias.

As escolhas lexicais feitas pelo autor atestam a ironia de que ele lança mão para tecer sua crítica aos europeus. A terminologia bastante refinada que ele utiliza, pertence ao campo da etiqueta e não ao campo do invasor.

O narrador demonstra alívio por ter escapado à colonização inglesa, dadas as barbaridades que os ingleses perpetraram contra outros povos: “até podemos considerar-nos afortunados” (p.60) e atribui o desinteresse inglês por Itaparica às únicas coisas que a ilha tinha para oferecer – “coco e caldo de marisco”. Elogia a

---

<sup>33</sup> Arte e ciência de roubar galinha

qualidade da louça de banheiro que os brasileiros compravam “a pulso” (p.60) na mão dos ingleses e atenta para o fato de que não éramos obrigados a chamá-los de “*bwana*”. (p.60). A ironia e a polifonia tornam-se perceptíveis quando o autor põe em destaque o interesse dos colonizadores por riquezas materiais e não por salvar as almas dos gentios ou dar a eles uma condição melhor de vida, contrariando o discurso oficial que se mostrava cheio de boas intenções nesse sentido. A polifonia e a ironia também são percebidas quando afirma que os colonizados eram obrigados a comprar os produtos que os colonizadores vendiam, como forma de movimentar o comércio e gerar riquezas para estes.

Os espanhóis e portugueses são tratados com maior rigor – e dentre os dois, o português é o mais achincalhado, fato natural a meu ver, dada a maior proximidade entre os brasileiros e os portugueses, levando-se em consideração que fomos colonizados por eles – e o narrador afirma que os espanhóis não “exterminaram índios nem destruíram culturas” (p.60) porque os “portugueses já tinham cuidado dessa matéria com desvelo” (p.60). Aqui, a ironia configura-se na junção da expressão “com desvelo” associada à idéia de destruição de povo e suas respectivas culturas. A palavra desvelo, segundo o dicionário Aurélio, significa grande cuidado, dedicação. A conotação dessa palavra é quase sempre positiva. Assim, dizer que um povo desvelou-se em destruir outro constitui uma incongruência.

Além dessa incongruência, pode-se afirmar também que há a desconstrução do discurso histórico, que credita aos invasores o benefício de ter tirado os invadidos da condição de atraso cultural, miséria e mundanismo em que viviam, dando-lhes uma qualidade de vida melhor e salvando-os do fogo do inferno, segundo o discurso cristão-católico pregado pelos jesuítas.

Em seguida, o autor inclui os americanos na lista, como possíveis invasores, com cujas invasões os brasileiros não têm “experiência”, mas que representam uma ameaça, haja vista os acontecimentos em Granada<sup>34</sup> em 1983 e a política de

---

<sup>34</sup> Forças americanas, numa operação cujo codinome era Fúria Urgente, em 25 de outubro de 1983, invadiram a ilha de Granada, no Caribe. Segundo o então presidente norte-americano, Ronald Reagan, as tropas dos Estados Unidos atenderam a um pedido da Organização dos Estados do Caribe Oriental (OECS) para proteger vidas e “restaurar as condições da lei e da ordem” na ilha.

A invasão dos EUA a Granada teve como principal motivo, segundo Washington, o golpe de estado efetuado pelo líder do Movimento New Jewel, Maurice Bishop, que destituiu Eric Gairy do poder para estabelecer um governo marxista-leninista, alinhado a URSS e a Cuba. Bishop, que tinha ganhado simpatia de uma boa parte da população, graças aos programas sociais de seu governo, foi

relações externas dos EUA. Segundo o narrador, em Itaparica, os americanos, exploradores de petróleo, eram “castigados” quando iam comprar qualquer coisa e arremata “americano tem que servir para essas coisas, todo mundo sabe disso, é o mínimo que eles podem fazer” (p.60). E termina a crônica recomendando cautela:

De repente o Medebê ganha aqui, os americanos se aborrecem, invadem para dizer que não tem nada desse negócio de Medebê no poder — e aí com que cara nós vamos ficar? O negócio é votar em quem os homens mandarem e ir fortalecendo as defesas. [...] Que os americanos não se enganem: não vão encontrar moleza em Itaparica. Só se eles vierem de bomba atômica. A sorte é que ninguém aqui é japonês. (RIBEIRO, 1998, p.61).

Além da ironia e da polifonia, a intertextualidade também reforça o discurso do autor, que busca a adesão do leitor ao seu ponto de vista, quando se refere aos ataques com armamento nuclear perpetrados pelos EUA contra as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, em 1945, que resultaram na morte de aproximadamente 220 mil civis de forma direta e de mais algumas centenas de milhares quando se contabilizam as mortes por exposição à radiação. Historicamente, essas foram as únicas vezes em que foram usados armamentos nucleares contra civis. O ataque foi tão brutal que pôs fim à Segunda Guerra Mundial.

Nessa crônica, o tom irônico do narrador é entrevisto nas escolhas lexicais que faz para caracterizar os povos descritos como colonizadores e suas atitudes perante o povo colonizado. As palavras que descrevem o colonizador têm conotação pejorativa e, em contrapartida, o colonizado é apresentado como um indivíduo que, ainda que considerado inferior, é capaz de resistir às investidas do invasor e rechaçá-las.

---

derrubado por uma facção radical do seu partido, dirigida por Bernard Coard, e assassinado em 19 de outubro de 1983 juntamente com oito dos seus ministros e partidários.

Washington via no novo governo de Granada, uma ilha de apenas 344 km<sup>2</sup>, menos de 80 mil habitantes e menos de 800 milhões de dólares de PIB, uma potencial ameaça ao seu território. Apesar de países como o Reino Unido e o Canadá terem se posicionado contra a invasão norte-americana, isso não freou Reagan. Após a invasão dos norte-americanos, o governo de Coard entrou em colapso e foi substituído por outro, aceito pelos EUA. O governador-geral de Granada, Paul Scoon, nomeou então um novo governo e, em meados de dezembro, as forças dos EUA retiraram-se da ilha.

Assim, o narrador empenha-se em construir uma relação de cumplicidade com o leitor e deixa clara sua posição crítica e bem-humorada ao referir-se aos franceses de antanho e aos modernos:

(...) o tal clube (cujo nome eu não digo não é por nada, não; é porque estou sem dicionário de francês aqui e nunca sei direito onde Méditerranée leva acento e se tem dois enes, só por isso), o tal clube, dizia eu, segundo as tais más línguas, foi dispensado de pagar os impostos que todo mundo paga. Isso diz o povo — povo falador danado, este daqui. Bem, estamos invadidos, e logo por franceses, quem te viu, quem te vê, são as ironias da História. (RIBEIRO, 1998, p.58).

Nesse trecho, podemos encontrar uma forma de ironia retórica denominada acismo, que consiste em simular a recusa de algo que se deseja efetivamente. Ao dizer que não escreverá o nome do clube a que se refere por não saber a sua grafia correta, o autor acaba por escrevê-lo, mostrando ser essa sua intenção primeira. Ao grafar corretamente o nome do clube e, assim, denunciá-lo por favorecimento, já que “todo mundo paga imposto”, menos o “tal” clube, o autor usa a ironia para estabelecer a crítica social. O caráter de denúncia da injustiça social transparece na fala “Isso diz o povo – povo falador danado, este daqui”. Por trás dessa fala, ressoa a máxima de que a ‘voz do povo é a voz de Deus’ e isso atesta a veracidade da afirmação de que o clube conta com privilégios que não são estendidos ao restante da população. Ao caracterizar o povo itaparicano como “falador danado”, através do contraste, o autor encaminha o leitor para a percepção de que há um fundo de verdade acerca desse assunto.

A afirmação final da crônica permite uma paráfrase de Brait (1996): a ironia é da História ou do narrador, que se depara com essa contradição e deixa para o leitor o prazer de enxergar além das estratégias de linguagem utilizadas?

## **5.5 Família: glória e martírio**

É comum encontrar, nas crônicas de Ubaldo, referências a seus familiares, notadamente, pai, filhos, esposa, tios-avós já caducos e também a seus amigos mais chegados de Itaparica. O próprio escritor é personagem de várias crônicas e, invariavelmente, é retratado com um misto de humor e deboche, já que ‘não se enquadra nos padrões familiares’, seja por causa da fidelidade à esposa, seja pelo reduzido número de filhos, seja por ser um intelectual. Fato é que sempre que

aparece nas crônicas, esse personagem-escritor, *alter-ego* do autor, é alvo de sua própria zombaria e riso.

Nas crônicas *O escritor da cidade*<sup>35</sup> e *Colhendo os frutos da glória*<sup>36</sup>, o narrador conta as agruras porque passa levando-se em consideração que é um escritor. Na primeira crônica, todos têm ‘causos’ para lhe contar e esperam que ele os transforme em livro. Quando ele se recusa a escutar ou diz que está ocupado com outras coisas, desperta a ira de seu interlocutor.

– Você que é escritor, você tem que vir aqui dar um julgamento nesse caso.  
 – Como assim, eu nem sei do que se trata, pode ser um assunto de que eu não entenda nada.  
 – Deixe de má vontade, rapaz, se não entendesse de tudo não era escritor. Escritor, para escrever mesmo, tem que saber de tudo, tudo ele tem de beliscar.  
 Aí eu escuto enredada trama de intrigas, amores perdidos, punhaladas nas costas, mulheres levianas, filhos ingratos e pais cachaceiros. (RIBEIRO, 1998, p.34)

A partir das temáticas citadas pelo autor, depreende-se uma crítica, não às pessoas que contam as peripécias, mas à idéia de que tudo pode ser objeto da literatura. A extrema subjetividade das histórias, a forma como são narradas despertam a aversão do escritor que não vê nelas nenhum potencial literário.

Tudo isso, como disse, faz parte das naturais obrigações do escritor da cidade. Entretanto, em relação à área turística, estou cogitando a cobrança de pequenos honorários à Bahiatursa, em troca dos quais prometo ficar duas horas por dia sentado a uma mesinha ao ar livre, em companhia de uma garrafa, um copo, um caderninho e um exemplar antigo de *Temps Modernes*<sup>37</sup>, fazendo cara de escritor e dizendo uma frase incoerente ou outra aos nossos visitantes. (RIBEIRO, 1998, p.36).

Aqui, mais uma vez o construto social se faz presente ao afirmar que os escritores são pessoas inteligentes, que entendem de todos os assuntos e que têm um comportamento diferente dos demais. O autor reforça essa idéia ao trazer para dentro do texto a imagem pública de como deve ser um verdadeiro escritor. Tem-se uma visão estereotipada do escritor, calcada no imaginário popular e não em princípios sociológicos. O humor, nesse texto, é construído a partir da ilusão de que as coisas são o que, de fato, não são, conforme propõe Attardo (2001).

<sup>35</sup> Arte e ciência de roubar galinha

<sup>36</sup> Arte e ciência de roubar galinha

<sup>37</sup> Revista francesa de cultura e política, fundada em 1945, por Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

Na segunda crônica, o alvo da ironia é o próprio autor, que zomba de sua aparência. Mais uma vez o texto é construído a partir do desvio de uma realidade. Segundo Duarte (2006, p.18), o uso da ironia como recurso de dizer o contrário do que diz implica o “reconhecimento da potencialidade de mentira explícita na linguagem”. Há uma afirmação que parece ser verdadeira, mas sua premissa é falsa. Quando o autor diz que não tem cara de escritor, talvez a primeira impressão que o leitor – que já o viu pessoalmente ou em fotografias – tenha é que, de fato, ele não tem cara de escritor. Ao concordar com essa afirmação, ou ao discordar dela, o leitor tem que estar atento à premissa: qual é a cara que um escritor tem? Há uma ‘cara’ para cada profissão?

Um dos maiores problemas que enfrento na minha profissão é que não tenho cara de escritor. Aliás, não sei bem que cara tenho, mas sei que não presta para a maioria das atividades que exerço ou que já exerci. Lembrome de que, quando era professor, sempre tive dificuldade em convencer novos alunos de que era o professor. (RIBEIRO, 1998, p.127)

E essa zombaria repete-se mais uma vez, quando, se julgando popular e reconhecido pelos fãs, é confundido em uma livraria, com o escritor João Antônio.

Saí para testar a minha popularidade, entrei em uma livraria aqui da Visconde Pirajá, senti que se declarou um *frisson* entre os balconistas, à minha chegada. Disfarcei, procurei assumir uma certa *nonchalance*, até para ser celebridade a gente tem de ser prático. Fingi que estava interessadíssimo em alguns livros, folheei atentamente um manual de datilografia sem mestre que me caiu nas mãos. (RIBEIRO, 1998, p.130).

Aqui, o mecanismo usado para se criar o humor é o fingimento de ser aquilo que não se é. Não que ele esteja fingindo ser escritor. O fingimento diz respeito a simular estar calmo e no controle da situação, quando, na verdade, está muito nervoso. Ao dizer “até para ser celebridade a gente tem que ser prático” (p.130), o autor evidencia não estar à vontade como o centro das atenções. E isso é reforçado pela apresentação do livro que ele finge ler com interesse desmedido: “um manual de datilografia sem mestre”. Quem, em sã consciência, leria, em uma livraria, um livro desse tipo? E a sensação de desconforto só aumenta com o reconhecimento das pessoas que se encontram no recinto. A partir daí, a cena descamba para o risível, pois o desfecho é absolutamente inesperado.

Na crônica *Martírio e glória do pai de fia feme*<sup>38</sup>, o autor é ridicularizado porque só tem quatro filhos e desses, três são mulheres. Esse reduzido número de filhos contraria a tendência da família, segundo a qual os homens têm dezenas de filhos. Um tio-avô, nomeado tio Neco, lenda na família, teve mais de setenta filhos.

- Fia feme outra vez, hem, esse menino? Não adiantou nada ir ter no Rio de Janeiro.
- Quando nasceu seu filho português, eu pensei que você ia se corrigir, mas já vi que com você a pedra que dá é sempre fia feme.
- É, bem, eu gosto...
- Quando é que encomenda outro?
- Outro? Não, que é isso, já parei, já estou com quatro e...
- Ó, e vai parar nos quatro, três sendo fia feme? (RIBEIRO, 1998, p.40)

Aqui o construto social volta a se apresentar travestindo a idéia de que filhos atestam a virilidade do pai e, por isso, é interessante ter uma prole numerosa. Ressoa também a idéia de que ter descendentes masculinos é mais importante que ter descendentes femininos.

O trecho abaixo, também parte da crônica *Martírio e glória do pai de fia feme*,

Se a mulher do sujeito não quis ter mais, tem sempre quem queira, tem muita mulher disposta nesse mundo. Ainda mais no Rio de Janeiro, onde você tira de grande magnata contando suas lorotinhas, que no Rio de Janeiro não existe esse problema, existe ainda menos do que aqui. Toda hora tem uma artista dando declaração de querer ter filho, é ou não é? E então, você também não é artístico? O escritor é artístico, não é assim como um Nelson Rodrigues, um Altemar Dutra, mas é artístico. Eu queria ver seu tio Neco sendo do ramo artístico como você e residindo no Rio de Janeiro, eu queria ver se, quando uma artista dessas desse a declaração de que queria ter um filho, se ele não estava na porta dela cedinho, levando um presentinho e se pondo à disposição para fazer as vontades dela. Eu mesmo, com uma artista dessas... Você não tinha vontade de agarrar a Ângela Maria, não? (RIBEIRO, 1998, p. 40-41)

traz novamente o construto social apresentando a idéia de que as mulheres cariocas são presas fáceis para os homens e a idéia de que os artistas – notadamente, as mulheres – são promíscuas. Essa polifonia, acentuadamente preconceituosa e politicamente incorreta no que diz respeito às cariocas e às artistas cariocas, acentua o caráter irônico do texto. A referência a Ângela Maria como possível objeto de desejo do personagem também desperta o riso porque a artista em questão não atende aos requisitos – seja pela aparência física seja pela idade – do estereótipo de beleza feminina amplamente divulgado pela mídia e reforçado pela sociedade.

---

<sup>38</sup> Arte e ciência de roubar galinha

A ironia também pode ser percebida através das escolhas lexicais depreciativas, através das quais o autor é caracterizado: o escritor é apresentado como alguém que finge ser o que não é: “você tira de grande magnata” (p.40), sua arte é descrita como “lorotinhas” (p.40) e ele não é considerado tão “artístico” como um cantor.

No trecho abaixo, criação da ironia e do humor fica a cargo das escolhas lexicais e da plasticidade das imagens criadas. A referência ao Apocalipse estabelece a dimensão da tragédia que é um homem não se sentir atraído por Ângela Maria ou não ter relações amorosas com toda e qualquer mulher que lhe aparecer pela frente. O tom irônico e polifônico do texto fica realçado também quando o personagem debocha do escritor ao referir a sua inteligência e ao seu reconhecimento público: apenas brasileiros e argentinos o conhecem.

- É, já vi tudo nesse mundo, tá tudo mudado, é o Pocalipes, pode crer. Você sabe o que eu acho que você é, com toda sua grande inteligência reconhecida aqui e na Argentina?
- Não precisa dizer, eu imagino.
- Você é o tal que não usa laifibói! (RIBEIRO, 1998, p. 42)

A ironia ganha maior realce a partir da relação intertextual que se estabelece com o personagem das propagandas do sabonete *Lifebuoy*<sup>39</sup>. Essa intertextualidade revela a incapacidade do autor de se integrar à sociedade porque não atende aos requisitos mais básicos da convivência social.

Na crônica *O quê? Você não têm um cágado em casa*<sup>40</sup>?, a inadequação da figura do escritor aos padrões sociais itaparicanos continua a render assunto e Luiz Cuiúba não perdoa:

- Às vezes, eu olho assim para você e acho que o estudo demais abestalha um pouco. Quantos livros você já leu?
- Ah, não sei, perdi a conta.
- Perdeu a conta? O que é que você está me dizendo? Tá falando sério?
- Claro, Luiz, isto não é nada demais. Tem muita gente que leu muito mais.
- Não acredito. Então é por isso que você não entendeu o negócio do cágado. A pessoa estuda demais nos livros e aí não tem tempo de aprender as coisas. (RIBEIRO, 1998, p.103-104).

---

<sup>39</sup> Em 1942, o sabonete Lifebuoy chegou ao mercado brasileiro, com campanhas de *marketing* que exploravam, de modo irreverente, os problemas causados pelo “cê-cê”, sinônimo de “cheiro de corpo”. O principal atributo nas campanhas no exterior era a ação desodorante do produto. Como o banho aqui no Brasil é um hábito diário, chegou-se a pensar na possibilidade de fracasso nas vendas, mas o produto acabou se tornando sucesso. Agora, em 2009, o sabonete é novamente trazido ao mercado pela Unilever.

<sup>40</sup> Arte e ciência de roubar galinha

Aqui, a ironia ganha reforço da polifonia. A incongruência que se estabelece entre estudar e aprender realça isso. Há um conhecimento empírico e há o conhecimento institucionalizado. Na ótica da personagem Cuiúba, o conhecimento de ordem prática é mais importante que o saber acadêmico, dado que aquele tem aplicação no cotidiano e este, não.

## 5.6 Política: em terra de cegos

Um dos temas mais freqüentes na obra de João Ubaldo Ribeiro é a política. Seja no sentido amplo da palavra, como conjunto dos fenômenos e das práticas relativas ao Estado e/ou a uma sociedade ou no sentido mais estrito como a arte de bem governar e de cuidar dos negócios públicos, o assunto é sempre tratado com um humor ferino, áspero. Humor esse que se estende aos políticos, principalmente àqueles de carteirinha, que têm cargos quase vitalícios e que se esquecem da coletividade para tão somente se locupletarem, o que representa a quase totalidade dos políticos brasileiros.

Em *O magnata do voto*<sup>41</sup>, o narrador assim se expressa, dando voz à sua visão de mundo:

Não é que eu tenha nada contra política, eu acho que a política traz o progresso, é ou não é? A política é com o governo ou contra o governo e todo mundo aqui, assim ou assado, sempre faz força para estar com o governo, porque traz mais vantagem, ninguém é besta assim. (RIBEIRO, 1991, p.152).

O narrador, de forma bem humorada, lança mão da antífrase para construir o seu texto, ao afirmar que não tem nada contra a política, pois deixa entrever exatamente o contrário. A pergunta “é ou não é?” instaura a polifonia e busca a adesão do leitor ao seu ponto de vista. Ao dizer que as pessoas se esforçam para ficar do lado do governo, pois isso é mais vantajoso, ele denuncia a falta de convicção política dos cidadãos, que já se acostumaram a um sistema viciado e neles se inserem buscando também tirar proveito. Assim, ele tem tudo contra a política, notadamente contra essa política vista como somatório e resultado das ações dos políticos: da forma como ela é exercida, traz atraso, especialmente às parcelas mais carentes da população.

---

<sup>41</sup> Já podeis da pátria filhos

Ao dizer que em política ou se é contra o governo ou se é a favor do governo, o narrador apresenta a realidade da política partidária brasileira, principalmente nas pequenas cidades, onde a população fica à mercê daqueles que detêm o poder. A expressão “ninguém é besta assim” resume isso. A incongruência que essa expressão encerra é um dos elementos responsáveis pelo humor e ironia do texto. Se por um lado, ela aponta para a esperteza da população que fica ao lado do governo como uma forma de se beneficiar – ganhando tijolo, botina, filtro e outras benesses na época da eleição – aponta também para o desconhecimento da população acerca da força política de seu voto, o que faz com que ela se deixe manipular trazendo-lhe terríveis conseqüências.

Há um nível de bobagem que é tolerável, parece afirmar o texto. Um indivíduo não pode ser tão besta a ponto de recusar o pouco que lhe é oferecido, quando quase nunca esse pouco é oferecido. Outra voz ressoa por trás dessa e afirma que aceitar essa oferta é bobagem, dado que o ideal seria lutar para conseguir direitos permanentes. Do embate entre essas duas vozes, o que se vê ressaltada é a incapacidade de mobilização da população contra políticos corruptos e a extrema falta de consciência política da população brasileira. O interesse puramente eleitoreiro – mola que impulsiona o poder público para o progresso no país – fica implícito no texto e revela que os cidadãos são vistos tão somente como votantes, presas do discurso político, sem nenhuma condição de alterar essa realidade.

Segundo Muecke (1996), o compartilhamento de valores e costumes por interlocutores é fato relativamente comum. Esse contexto pode se referir a um só fato ou a todo um ambiente sócio-cultural, podendo se alternar entre o que é conhecido somente pelos interlocutores e aquilo que é aceito de forma universal. Dessa forma, o locutor usa esse contexto que é partilhado para complementar e tornar ainda mais claro o que está sendo dito.

O que dá a esse texto caráter de irônico é nosso conhecimento acerca da política: não é uma profissão, é um cargo que se ocupa temporariamente. Mas, no dizer do narrador, não é assim que funciona..

De todas as profissões, a melhor é o governo, porque é tão boa profissão que até mesmo quem não exerce mas está perto recebe bênçãos. É assim que você vê que a pessoa que vai eleita ou nomeada e com pouquinho já está comprando casa, terreno, fazenda e a parentela vai também se colocando, quer dizer, traz um grande progresso para a pessoa. (RIBEIRO, 1991, p.152).

O governo é apresentado como profissão e a prática do nepotismo, resumida em “a parentela vai se colocando”, tão criticada e atualmente combatida pela sociedade é vista como uma “bênção”. Além disso, o texto informa que essa profissão traz grande progresso para o indivíduo e não para a sociedade em que esse indivíduo está inserido

De acordo com Kerbrat-Orecchioni (1976, p.30),

a decodificação da ironia coloca em ação, além da competência lingüística, a competência cultural e ideológica dos parceiros da alocução (isto é: o conjunto de seus conhecimentos e sistemas de interpretação do referente).

Assim, a ironia é construída no texto e suas marcas são decodificadas pelo leitor que aciona o seu conhecimento lingüístico e seu conhecimento de mundo para entender as intenções do autor. Ao narrar, de forma minuciosa e bem cândida, como se dava a transação de compra e venda de votos efetuada por Jacinto Goés, homem conhecido por sua exacerbada retidão de caráter, sem nunca ter sujado a mão com política, o narrador encadeia uma série de incongruências e contradições no texto, a qual acaba por revelar ao leitor a real intenção de crítica e não de louvor às ações descritas.

Uma vez, comprou todos os votos – isso sem nunca tomar um tostão em banco, com capital próprio e adiantamento de grandes encomendas – dois anos e, quando chegou a eleição, não havia mais nem um voto para remédio, estava tudo no estoque dele. Com o aumento do custo de vida, tinha saído praticamente o estoque todo de graça. Quando ele vendeu tudo aos Machado, o pessoal de Ruy Pinheiro quis comprar de novo, por preço mais alto, mas ele não vendeu, é a honestidade em pessoa, não venceu com ganância, nem distinguia cliente, ele mesmo conta. Se alguém viesse com conversa de política com ele, ele não dava corda, não se metia. (RIBEIRO, 1991, p.156).

Ao tratar o voto como uma mercadoria e se referir às transações que envolvem a sua compra e venda como uma transação financeira, o narrador descortina para o leitor o panorama político do interior do Brasil. Os eleitores vendem os votos aos cabos eleitorais que estão a serviço dos candidatos e dos partidos. No texto, esse comércio é encarado com seriedade, por homens de princípio, para os quais o fio do bigode vale pela palavra empenhada. Tanto é que Jacinto Goés compra os votos com anos de antecedência e tem certeza de que o contrato celebrado será honrado. Essa ação não é considerada como anti-ética ou desonesta ou ilegal pelos envolvidos na transação. Cabe ao leitor perceber o absurdo da situação e efetuar seu próprio julgamento.

A ironia transparece na fala do narrador que afirma que os votos foram comprados sem que se precisasse tomar empréstimos em bancos, o que causaria ônus aos negócios, ou ainda, quando afirma que “não havia nem um voto para remédio, estava tudo no estoque dele”. E também quando afirma que Jacinto Goés é a “honestidade em pessoa” e o apresenta metido em negociatas dessa natureza. A última afirmação, a de que Jacinto Goés não suporta política é o corolário da ironia, a qual acaba por instaurar o humor no texto, podendo despertar o riso do leitor que a decodifique.

Segundo Duarte (1994, p.59), “o dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo procura reforçar”, ou seja, através do dito irônico o autor busca fazer com que os leitores apóiem a sua crítica. O autor busca essa cumplicidade, pois sabe que será compreendido pelo seu leitor. Assim, critica a falta de politização tanto do eleitor quanto dos políticos, já que cada um, a seu modo, se beneficia dessa situação, embora, ao fim e ao cabo, o eleitor e a nação é que saiam perdendo.

Podemos aqui, abrir parênteses e abordar a falta de consciência dos eleitores brasileiros, os quais, não se sabe se por desinteresse ou se em represália ao comportamento dos políticos, acabaram por eleger, para o cargo de deputado federal, um cidadão sem nenhum preparo para exercer o cargo, como foi o caso da eleição do cantor Tiririca, no último pleito de 2010. Para suprema ironia da História – lá vamos nós de novo – depois de quase ter sua candidatura impugnada sob a alegação de que era analfabeto, Tiririca foi indicado para a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. Ou ainda, o caso da reeleição de Renan Calheiros para o cargo de senador. Apesar de haver contra ele vários processos na justiça, que vão de desvio de verba a sonegação fiscal e improbidade administrativa, Calheiros foi reeleito e acaba de ser indicado ao Conselho de Ética do Senado.

A voz irônica do autor é entreouvida ao final do conto quando Jacinto Goés vaticina que “os negócios iam melhorar ainda mais.” (p.157). O narrador encerra o conto afirmando que o dinheiro público continua sendo roubado e o povo brasileiro, espoliado, ainda que mudem as mãos que roubam ou que mudem os governos. Ao afirmar que a “única coisa que dá futuro é a política.” (p.157), o narrador procura despertar a consciência crítica do leitor e incitá-lo a alterar esse estado de coisas.

Vê-se por tudo isso que a voz irônica de João Ubaldo não perdeu a sua atualidade e continua, hoje, a ressoar nos ouvidos do leitor incomodando-o, buscando tirá-lo do estado letárgico em que talvez se encontre, através da ironia, do

humor e do riso. A máxima *ridendo castigat mores* continua rendendo seus frutos e o leitor é chamado a trilhar um caminho que lhe permite perceber comportamentos sociais pouco edificantes e criticar esses comportamentos, bem como aqueles que os mantêm.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a intenção de concluir este trabalho, reporto-me às questões levantadas aqui e buscarei, de forma sintética, sistematizar o que foi discutido.

É de suma importância destacar que este trabalho tem finalidade exploratória e não pretendeu, em momento algum, esgotar o tema em questão, haja vista que a ironia – tema aqui abordado – é um fenômeno aberto a variadas interpretações. Desse modo, o que se propôs aqui foi uma possibilidade de leitura de parte da obra de João Ubaldo Ribeiro à luz da teoria aqui desenvolvida.

As questões que orientaram a elaboração deste trabalho foram: que vozes se enunciam nas narrativas desses textos e como são marcadas? Que função desempenham no texto? Como elas se articulam? Qual a relação existente entre a ironia e a polifonia?

Além da ironia, também foram abordados o riso, como decorrência do humor, e a polifonia como estratégias para a construção da crítica social.

A ironia pode ser percebida como um fenômeno discursivo, tanto do ponto de vista semântico quanto sintático dentro de um texto e, muitas vezes, segundo Hutcheon (2002), nasce da intenção e interpretação dos interlocutores. Assim, pode-se dizer que a apreensão da ironia depende do conhecimento prévio de mundo do leitor e do contexto em que texto, leitor e autor estão inseridos.

Kerbrat-Orecchioni (1980) postula que a ironia apresenta uma contradição entre o dito e o entendido. Essa contradição ressalta que o locutor do texto assume o sentido literal do que foi enunciado; o significado que não foi explicitado não é assumido por ele.

Definida por Muecke (1995) como um paradoxo e como uma forma elevada do cômico por Bergson (2007), a ironia configura-se numa estratégia de linguagem, constitutiva do discurso e instauradora da polifonia.

Para que o leitor reconheça a ironia presente nos contos e crônicas de João Ubaldo Ribeiro aqui apresentados, ele precisa conhecer o contexto sócio-histórico em que os textos foram produzidos e o contexto sócio-histórico em que foram ambientados: as obras foram elaboradas após a abertura política que selou o período de ditadura militar no Brasil. Além desse conhecimento, deve saber também que, nessa época, vivia-se a tensão da Guerra Fria, travada entre URSS e EUA, que

polarizava o mundo. É preciso também que o leitor saiba que a política brasileira tem problemas estruturais profundos, que vão desde a obrigatoriedade do voto à corrupção de candidatos e eleitores, o que mina a ética do processo. É necessário também que conheça a História do Brasil, do processo de colonização porque passamos e tenha uma noção, ainda que superficial, de como se dão as relações internacionais entre as nações e seus povos.

Pode-se afirmar, então, que no conhecimento partilhado reside a possibilidade de o leitor identificar e apreender a ironia utilizada pelo autor.

De acordo com a teoria bakhtiniana, conforme visto neste trabalho, o dialogismo é condição essencial para o sentido do discurso e é o princípio constitutivo do diálogo. Assim, a presença do outro tanto na linguagem quanto no tecido do discurso é essencial.

Esse discurso em que se inscrevem o 'eu' e o 'outro' pressupõe a polifonia, pois as vozes que se entrecruzam em seu interior garantem aos personagens autonomia, consciência e instauram um processo identitário individual.

A análise dos textos de Ubaldo atesta o caráter de verdade do que aqui foi afirmado. Seus personagens discutem entre si e com o autor e, muitas vezes, desautorizam o seu discurso, estabelecendo o diálogo polifônico.

É importante ressaltar que a polifonia é recurso recorrente nos textos aqui apresentados, já que a ironia é um fenômeno polifônico por natureza. Dessa forma, a convivência e interação dessas diferentes vozes no interior do texto ampliam o alcance da ironia.

A partir das análises apresentadas, percebe-se que Ubaldo constrói a ironia no seu texto através das escolhas lexicais, subversão das normas gramaticais, inovações semânticas e sintáticas, registros de oralidade, ambigüidades, antífrases, hipérboles, zombarias. Além disso, lança mão do conhecimento partilhado, da exposição do oposto do que se pensa, comparações de pessoas a animais, equívocos de interpretação de sentido, falsas analogias, intertextualidades, paródias, absurdos, utilização de idéias pertencentes ao senso comum, hipocrisia, incongruências, entre outros. Esses recursos são usados potencialmente para criar o humor no texto, suscitar o riso e/ou a reflexão e estabelecer a crítica social.

De acordo com a teoria apresentada, o humor pode ser definido como "cognição, pensamento, emoção, percepção e subversão", segundo Magalhães (2008, p.75) e o riso pode ser definido como "uma afecção proveniente da

transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada” (Kant *apud* Alberti, 2002, p.162). Assim, a frustração de uma expectativa ou o inusitado da realidade podem ser os responsáveis pela geração do humor e essa tensão original, agora desfeita, diluída, seria o riso.

Em síntese, pode-se afirmar que, nas histórias narradas, a complexidade da ironia como fenômeno discursivo, bem como seu caráter polifônico e seu potencial para criar humor é recurso eficiente para envolver o leitor e levá-lo a repensar criticamente a realidade em que está inserido, desmascarando, assim, o discurso oficial que se caracteriza como monológico.

## REFERÊNCIAS

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

AMARAL, Nair F. Gurgel do. **Nos rastros da leitura, as marcas do autor e do leitor**. UFRO, 2001. Disponível em <<http://www.primeiraversao.unir.br/artigo58.html>>. Acesso em 19 de novembro de 2010.

AMORIM, Marília. Cronotopos e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 95-114.

ATTARDO, Salvatore. **Linguistic theories of humor**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1991.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994. (Coleção Ensaios de Cultura), p.1-9.

BARTHES, Roland. Texte (théorie du). In: BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Tome II (1966-1973). Édition établie et présentée par Eric Marty. Paris: Seuil, 1994. p. 1677-89.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERRENDONNER, A. **Elementos de pragmática lingüística**. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 1987.

BERNARDI, Rosse-Marye. Uma leitura bakhtiniana de vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubens Fonseca. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001. p.44

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. Beth Brait (Org). São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BÍBLIA SAGRADA. A.T. 34. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1982.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-31.

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

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio. **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Ática, 1981. v. 5, p. 2-7.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta do achamento do Brasil**. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>> Acesso em 19 de novembro de 2010.

COSTA, Mireile Pacheco França. **Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: o viés homoerótico na tangência conto/romance**. 2008, 125f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

COUTINHO, Wilson. **João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2005.

DE BONO, Edward. **A criatividade levada a sério**. São Paulo: Pioneira. 1997.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia, humor e fingimento literário**. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, 1994. 78p. (Cadernos de pesquisa; 15).

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes Editores, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo. 2005.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. (Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias).

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'ironie comme trope. **Poétique: Revue de Théorie Littéraire**, Paris, v. 41, p.108-127, fev. 1980.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. **Critique: Revue Générale de Publications**, Paris, v. 29, n. 239, p. 438-65, abr. 1967.

MAGALHÃES, Helena Maria Gramiscelli. [...] **e o negro amarelou: um estudo sobre o humor negro verbal brasileiro**. 2007, 263f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2008., p. 115-131.

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

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUECKE, D. C. **Marcas de ironia**. Trad. Márcio Serelle. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n.1, p. 43-54, maio 1996.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores)

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.p. 87-94.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95-114.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas**. Campinas: Mercado das Letras. 2000.

REBOLLO, Regina Andrés. O legado hipocrático e sua fortuna no período greco-romano: de Cós a Galeno. **Revista Scientiae Studia-Revista Latino-americana de Estudos de Filosofia e História da Ciência**, São Paulo, v. 4, n. 1 p. 45-82, jan./mar. 2006. Disponível em: <[http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/04\\_01\\_02.pdf](http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/04_01_02.pdf)>. Acesso em: 12 de julho de 2010.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Arte e ciência de roubar galinha: crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Já podeis da pátria filhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Setembro não tem sentido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Vila Real**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Política: quem manda, por que manda, como manda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Vida e paixão de Pandonar, o cruel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sempre aos domingos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RIBEIRO, João Ubaldo. **O sorriso do lagarto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A vingança de Charles Tiburone**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Um brasileiro em Berlim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RIBEIRO, João Ubaldo. **O feitiço da Ilha do Pavão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A casa dos Budas Ditosos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Miséria e grandeza do amor de Benedita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RIBEIRO, João Ubaldo. **O conselheiro come**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Diário do farol**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Você me mata, mãe gentil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A gente se acostuma a tudo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RIBEIRO, João Ubaldo. **O rei da noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RIBEIRO, João Ubaldo. **O albatroz azul**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIEIRA, Antônio. **Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda**. Disponível em <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803035.html>>  
Acesso em: 15/03/2011.