

VISÕES CRÍTICAS DO “NÓS”: O JOGO DIVERTIDO DA IMAGEM NACIONAL

Luísa Marinho Antunes
University of Madeira, Portugal

Abstract

This paper aims at studying the characteristics of humour in Literatures in Portuguese, in tales, short narratives and novels, so as to uncover the traits of a Portuguese humoristic tradition of its own. The texts under scope have in common the problematic of the national profile approached in a humoristic way. The current analysis draws on a corpus of Portuguese texts by João Ubaldo Ribeiro (Brazil), Pepetela, (Angola), and Germano de Almeida (Cape Verde).

The authors follow the Portuguese Literature tradition of using humour as a cognitive and ontological instrument, as a privileged form of knowing the individual and the collective community to which they belong. Through the creation of various narrative situations, which depict the encounter between national characters and foreigners (a football game, in the case of the Brazilian text; a criminal investigation involving agents from Angola and the FBI, in Pepetela's novel; the return from the United States of a Cape Verdean immigrant and his attempts to modernize his homeland in the American way), the novelists reflect upon their identity using a satirical perspective.

Alterity fosters the mirror in which the “one” watching the “other” (most times making the foreigner look ridicule and less cunning than himself) acknowledges his own national characteristics and situation in the world. Humour is the possibility of finding the inner voice “us” and opens up the way to change through laughter.

Key words: Lusophone literature; Humour; National profile; Alterity; Traditions.

Rafael Bordalo Pinheiro apresenta, no salão da sociedade Promotora, em 1870, uma série de cabeças que faz expressamente para o evento: “O Homem Que Ri”, “O Homem Rindo Muito”, “O Homem que Riu” e “O Homem Que Não Quer Rir”. O artista divide, assim, os homens pela sua capacidade fundamental de rir, no século que vê o riso revolucionário, de cariz interventivo, aliar-se a uma tradição do riso de zombaria, que já vinha da época clássica e passava pela produção de escárnio da época medieval ao século XVIII. Com roupagens mais modernas e mais vastas, abrangendo outros risos, como o diabólico e o do absurdo (cf. Minois, 2003: 461-462), o riso atinge, impiedoso, os homens e a sociedade pela qual são responsáveis.

Bordalo Pinheiro, que na sua obra entenderá o riso como via privilegiada para a compreensão do mundo pelo homem, com uma especial malícia, mas sem crueldade, ri de quem e do que o rodeia, porque Bordalo Pinheiro é um dos homens que ri e que, por isso, detém um especial entendimento do Homem, o que lhe permite fazer os outros rir. Um exercício de inteligência, numa época em que o riso se torna filosofia de vida e objecto da filosofia.

O riso combativo de Bordalo Pinheiro afasta-se, todavia, do riso desesperado de alguns filósofos novecentistas, como Schopenhauer, ou de autores como Giacomo Leopardi, que ligam o riso directamente ao desespero, ou da concepção do riso como “remédio contra a vida” de Nietzsche, porque é um riso divertido, feito de uma alegria de que falou Louis Ratisbonne. Para este autor, existe um tipo de humorista que “brinca de bom grado com assuntos que consideramos graves e disserta gravemente sobre coisas que parecem levianas. Porque, para ele, tudo na vida - até a própria vida - é, ao mesmo tempo, divertido e grave, leve e sério. O humorista zomba da barca da existência que se movimenta ao acaso, mas a sua brincadeira não tem nada de insultuoso para os passageiros: ele está a bordo como eles” (Minois 2003: 521). Bordalo Pinheiro, como Almeida Garrett ou Eça de Queiroz, cada um à sua maneira recorrendo ao riso, parece entender bem o que será expresso pelo romancista Giuseppe Pontiggia, já nosso século, com um simples: “Tragico l’individuo, comica la specie.” (2007: 45)

Aliás, o riso que se liga à tradição literária portuguesa nunca fora desesperado, mas mais malicioso, divertido, produzindo um efeito explosivo do próprio objecto do riso a partir do seu interior, de uma visão que não distancia completamente o sujeito, mas o implica, particularmente quando se trata da imagem nacional. O objecto do riso, neste caso, apresenta uma carga de reconhecimento, por isso de tipo emotivo, já que o que permite rir e fazer rir é o que é próprio ou do grupo. Entendido desta forma, mesmo o riso de carácter interventivo contém uma faceta de afectuosidade do sujeito em relação ao objecto.

A esta tradição – caracterizada por uma nítida predileção pela sátira e pela caricatura, conotadas por uma vistosa auto-ironia quando o objecto é o próprio grupo nação, a identidade – à qual pertencem as cantigas de escárnio e maldizer dos séculos XII-XIII, diversas composições do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, algumas das produções dramáticas de Gil Vicente, ou a poesia de Manuel Maria Bocage. Nestas obras, a linguagem literária satírica é concebida como um jogo divertido, que constrói e destrói reputações, comportamentos, actuações sociais e políticas, a partir, muitas vezes, de uma posição conservadora dos valores socialmente aceites por um determinado grupo, o que é responsável pela sátira, que põe em causa os desvios e tem como objectivo a reposição da ordem¹. A indumentária, os hábitos, os vícios, os comportamentos tidos como desviantes, a

¹ Arthur Pollard define a sátira como um modo essencialmente social que actua através de um riso não raras vezes de desprezo em relação ao diverso. O modo satírico “is always acutely conscious of the difference between what things are and what they ought to be.” (Pollard 1970: 3) O objectivo é o de denunciar para que se proceda à mudança – “Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art”, como explica Jack Pope em *Writers and their works* (Pope 1954: 17).

igreja, os grupos sociais, as políticas, o português como raça/povo e as próprias convenções literárias sofrem o castigo da pena, numa tradição que se mantém, igualmente, na literatura portuguesa contemporânea e que, com toda a probabilidade, teve peso considerável na formação das características da tradição satírica brasileira e africana de língua portuguesa.

Justamente, o sociólogo Gilberto Freyre traça as linhas de uma tradição literária satírica e de caricatura no Brasil desde as sátiras literárias e populares, que impiedosamente castigaram personalidades da política colonial e da poesia popular², à obra satírica de Gregório de Matos – que o autor considera precursor no Brasil da literatura social e da caricatura social ou política –, e ao trabalho artístico de o Aleijadinho, também ele mestre da caricatura social, que considera ter sido seguida na modernidade por José Lins do Rego, Jorge Amado e Néelson Rodrigues. Os dois primeiros escritores são designados, precisamente, pelo autor por “mestres da caricatura, em vez de realistas fotográficos” (Freyre 1971: 196), o que os coloca na esteira das opções literárias de Manuel António de Almeida e de José de Alencar, com o seu realismo caricatural.

Esta tradição literária, que se insere na tradição do cómico europeu, é enriquecida no século XIX pelo que Daniela Marcheschi designa como uma tradição romanesca europeia do cómico baseada em dois eixos: o sterniano e o do jornalismo humorístico e da caricatura (1995: xi - xvii), que une o humor fantasioso ao espírito social, ao objectivo de ser crónica da história presente, mas também seu sujeito.

Nas tradições literárias portuguesa e brasileira, o riso foi sempre uma forma interventiva em relação ao homem e à própria sociedade, por isso, em Portugal e no Brasil, o século do romance assiste, no primeiro fascículo de *As Farpas*, Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão a alertarem para a necessidade fundamental de “rir brutalmente” da sociedade portuguesa, já que a indignação, a serenidade crítica e a jovialidade seriam insuficientes para enfrentar a conjuntura da época. Neste sentido, poetas e romancistas fazem uso das armas da ironia, da sátira, da caricatura, da gargalhada, que na pena dos artistas diverte, mas, acima de tudo, serve para apresentar o mundo do leitor no seu mais íntimo e no que este, por vezes, tem de ridículo, ensinando a dessacralizar as personagens, os mesquinhos episódios ligados aos diversos tipos de poder e a própria imagem que se tem da pátria, abrindo caminho à mudança e à modernização de instituições e mentalidades. E se o carácter interventivo já era herança de certas cantigas de escárnio, junta-se-lhe agora, via a moda dos jornais humorísticos e da caricatura, um aspecto didáctico (escrevia Mark Twain que o humor era simultaneamente ensino e sermão, para quem o conseguisse entender).

As personagens e situações ridículas provenientes do quotidiano, facilmente reconhecíveis nos seus comportamentos, vícios e virtudes, povoam este

² “O esforço dos poetas populares é antes para fazer claras, violenta e brutalmente claras, as características mais importantes de uma personalidade ou de um fato, do ponto de vista do leitor ou do auditório. Esta, também, é a técnica da caricatura. Daí poder considerar-se também caricaturesca essa espécie de poesia popular, tão generalizada no Brasil [...]” (Freyre 1971: 194)

mundo, não só para fazer rir de forma descontraída, mas, também, como despertar do sentimento que Aristóteles no texto da *Retórica*, designa por *nemesan*, “indignação merecida, razoável”, sentimento de dor pela boa sorte imerecida das personagens³.

Considerando a diferença proposta por Aristóteles, na *Poética*, entre tragédia e comédia, a *mimesis* operada nesta última realiza-se através da representação de “homens inferiores” e dos seus vícios não torpes, mas no que possuem de “ridículo”⁴, por oposição à primeira representação artística de personagens nobres e moralmente superiores. Entre as duas formas delinea-se, assim, uma fronteira baseada em diversos níveis de comportamento moral e ético, apresentando ambas, todavia, como finalidade, segundo o filósofo, a evocação de prazer intelectual. Por isso, a comédia, como a tragédia, deve responder aos requisitos necessários em termos de lucidez e persuasão, para permitir ao espectador atingir a experiência de aprendizagem exigida à *mimesis*, a *katharsis*, entendida como processo cognitivo.

Não apaga o aspecto didático e interventivo do riso, porém, um cariz de riso feliz, riso pelo prazer do riso, nos textos dos nossos autores de língua portuguesa.

É nesta confluência de tradições que os autores contemporâneos de língua portuguesa vão fazer recurso à poesia e à prosa, brilhante e irónica, para desenhar fisiologias de tipos sociais, de situações e de peripécias. Nesta pintura do mundo, não traçam só tipos particulares, porque cómica é toda a espécie e, igualmente, cómicos “nós”, como nação, e os outros, de outras nações. No confronto entre o “nós” e os “outros” encontram os escritores uma forma privilegiada de se entender e reconhecer. O tipo de procedimentos da sátira, da caricatura e da ironia ganham particular funcionalidade narrativa e descritiva quando personagens e situações da nação se encontram com “os outros”, estrangeiros, por isso, diferentes: a de construir imagens num jogo de espelhos que, parecendo desenhar grotescamente os homens, aumentando-lhes traços, deformando-lhes o tamanho, se aproxima, pelo contrário, do real.

Por este caminho, dá-se a amálgama do conhecimento e do riso. O narrador é o cómico e, simultaneamente, a vítima, porque parte do grupo que vê através da lente do riso, com ele se identificando, mas, simultaneamente, um filósofo que toma pelo lado bom, ironicamente, de forma crítica, os seus traços nacionais.

³ Edward M. Cope e John Edwin Sandys escrevem a propósito do conceito de *nemesan*: “According to Aristotle’s definition of nemesis ‘a feeling of pain at undeserved good fortune’ it represents the ‘righteous indignation’ arising from a sense of the claims of justice and desert, which is aroused in us by the contemplation of success without merit, and a consequent pleasure in the punishment of one who is thus undeservedly prosperous.” (1988: 108). V. também Leon Golden, “Aristotle on Comedy”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 42, Ed. Philip Alperson, The American Society for Aesthetics, Madison: T.A.S.A., 1984.

⁴ No Cap. V de *Poética*, Aristóteles explica que o “ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cómica, que, sendo feia e disforma, não tem [expressão de] dor.” (parêntesis rectos da responsabilidade do tradutor e editor) (1986: 109).

Desde sempre, na nossa literatura, nos retratámos no encontro com o estrangeiro. Das crónicas medievais, que testemunham as relações estabelecidas com mouros e castelhanos, à literatura de viagens, povoada de povos, raças, cores e hábitos diferentes, as palavras servem para criar a imagem do “outro”, mas também para dimensionar o português face ao mundo. Essa imagem não é indiferente ao olhar do riso de autores como Gil Vicente, que, em *Fama*, auto panegírico da história passada e recente do Império, não deixa de, de forma crítica, dimensionar o “nós” e os “outros”.

Apesar da superioridade da menina Fama, rainha dos mares e de terras longínquas, esta é retratada como guardadora de patas da Beira, ajudada pelo simples Joane, o Parvo, símbolo de uma certa ingenuidade que contrasta com a esperteza da moça. Como se o português fosse a mistura das duas facetas: a de uma ruralidade inocente e a de uma inteligência orgulhosa. Sem esquecer que no *Auto da Barca do Inferno* é Joane, o Parvo quem entra na Barca da Glória, deixando clero e nobreza na Barca do Inferno.

As marcas do interior do país, e, por isso, do retorno do Império marítimo à sua génese, ao lugar de nascimento do reino, fazem de *Fama* o encontro do passado e do moderno, da aldeia e da cidade, da ruralidade e do cosmopolitismo, da inconsciência do Parvo e do auto-conhecimento de Fama. Esta é dona de uma esperteza que lhe permite brincar, e lidar, com os estereótipos dos estrangeiros: o castelhano fanfarrão, o italiano galante e o francês vaidoso. Entre o discurso mais sério da menina, quando responde aos vários pretendentes, e os momentos cómicos conseguidos nos diálogos com Joane, define-se o carácter do português como humilde, mas orgulhoso, “parvo”, mas espertalhão, de vontade férrea e de fama ganha através do sacrifício e da fé.

É a partir dos traços diferenciadores do “outro” que brincamos com a nossa imagem. Veja-se, por exemplo, o “Zé Povinho”, que Bordalo faz viajar para o Brasil nas páginas das revistas: nas palavras de França, “imagem e símbolo do povo português, enganado, sacrificado mas refilão, capaz de riso e surriada, nos baldões da história que se faz sem ele – mas à custa dele... De origem rural e marginal na vida urbana em que se insere, Zé Povinho pasma – e ‘vai ficando na mesma’” (1980: 140). É retratado, por exemplo, numa caricatura de Bordalo, a ser chicoteado pela Inglaterra ou preso nos tentáculos do monstruoso povo-Albion.

Com a criação de “Zé Povinho”, o humor liga-se profundamente ao discurso da identidade, caricaturando-se o “nós” mais íntimo, mais profundo, aquele que escondemos, envergonhados, ou que mostramos orgulhosos quando as situações se tornam mais extremas.

Como forma de considerar as questões ligadas à imagem risível do “nós” como grupo nacional, optou-se por escolher textos em que fosse retratado o confronto com o “outro”, o estrangeiro. No fundo, procurou-se o que Mikhail Bakhtin designa por espelho externo, partindo do princípio que só uma outra cultura pode revelar de forma mais completa e profunda a própria, revelando na sua “face” a “face” do “eu”.

Nesse sentido, escolheu-se o conto de João Ubaldo Ribeiro “Já podeis da pátria filhos” (publicado na colectânea de contos *Livro de Histórias* em 1981, reeditada em 1991 precisamente com o título *Já Podeis da Pátria Filhos*), o texto de Pepetela, *Jaime Bunda e A Morte do Americano* (2003), e *O Testamento do Sr. Nepumoceno* (1996), de Germano de Almeida. A razão da escolha prende-se com o facto de os três textos apresentarem situações particulares do encontro com o estrangeiro e de os três, a partir desse confronto, fazerem a proposição de si próprios com visão crítica e auto-irónica.

Diferentes entre si, tanto o texto de Ubaldo Ribeiro como o de Pepetela, possuem no título marcas ligadas à nacionalidade. O primeiro remete para os versos do hino nacional brasileiro, da autoria de Joaquim Osório Duque Estrada, (“És tu, Brasil,/ Ó Pátria amada/ Dos filhos deste solo és mãe gentil,/ Pátria amada/ Brasil!”), mas inclui o advérbio “Já” e a forma verbal “podeis”. O tom patriótico elevado e quase grandiloquente reveste-se de um carácter de contentamento e de urgência, marcando dois tempos, o do anterior a “já”, em que, depreende-se, “não se podia”, e o de agora e do futuro no qual “já podeis”: orgulhar-vos do Brasil e de vós próprios? Pensar-se agora verdadeiros filhos da pátria? Como se a maturidade que a visão divertida do “nós” que o conto revela tivesse dado aos brasileiros a capacidade de poder, de se sentirem verdadeiramente à altura da pátria amada. O título deste conto corresponde ao momento em que o hino pátrio é cantado antes do início dos jogos da selecção nacional, só que aqui, ironicamente, se trata de um jogo de bairro, um jogo que assume, logo pelo título, foros de metáfora de um confronto maior: o do “nós” contra os “outros”.

O livro de Pepetela apresenta o nacional, personificado por Jaime Bunda, num confronto que traz a marca do estrangeiro, “o americano”. No meio, está a “morte”.

Como explicou Gérard Genette (1987), os elementos paratextuais são elementos pelos quais os textos se propõem aos leitores, zona de transacção em que se privilegia uma determinada pragmática e estratégia, agindo sobre o público de forma a que exista uma melhor recepção do texto e uma leitura mais pertinente. Parte do peritexto, o título permite situar o texto em relação a si próprio, actua como mensagem assumida por parte do autor a um dado destinatário. Também Leo Hoek (1981)⁵ salienta a importância da sigmática, o estudo das relações que existem entre os signos do título e os objectos aos quais reenviam, aplicando a contribuição da semiótica descritiva textual a uma prática signficante particular, a da “titulação” dos textos.

⁵ Para Leo Hoek, o texto é o conjunto do título com a obra, por isso considera que o estudo deve seguir um caminho de compreensão do relacionamento dialéctico do título com o co-texto (o texto sem o título). Elenca cinco tipos de relação: *transformação zero*, quando o título é confirmado pela leitura do texto; *transformação de conjunção*, quando os diferentes sentidos possíveis do título continuam presentes após a leitura do co-texto; *transformação de adição*, quando ao sentido pré-anunciado pelo título se soma um outro pós-leitura; *transformação por substituição*, quando o sentido é substituído por um outro; *transformação de disjunção*, quando só uma parte do sentido é actualizado na leitura.

Quando o leitor inicia o processo de leitura, já estará desencadeado o que Leo Hoek designa por influência do título na leitura do co-texto, uma vez que antecipa uma determinada visão dos elementos e da estrutura, assumindo ao nível pragmático a função de guiar o leitor. Assim, desde o título dos textos em apreço, sabe o receptor (com especial relevo para aquele que se identifica com uma das partes, a partir do título, em termos do traço de nacionalidade) que estará envolvido num processo de “nós” versus “outros”.

O título de Germano de Almeida é diverso, de tipo emotivo, já que aponta para uma determinada personagem em particular. De facto, este texto interessa aqui especificamente pela imagem do americano e a sua influência no quotidiano do Sr. Napomuceno após a viagem que faz à América - espécie de efeitos secundários e retroactivos na personalidade e história individual da personagem principal. Nos dois primeiros textos, o encontro com o estrangeiro dá-se num contexto que é percebido como se de uma verdadeira luta entre nações se tratasse. O *incipit* e o *explicit* do conto de Ubaldo Ribeiro contêm a indicação do verdadeiro cerne temático do conto: o jogo de futebol entre a equipa brasileira, formada por elementos da terra, e a equipa conjunta de americanos e japoneses, num jogo “de bairro”, não é mais do que o confronto do Brasil com os dois representantes maiores das nações mais industrializadas do mundo.

No *incipit*, a ênfase é colocada na diferença: o “outro” tem uma alimentação “muito melhor do que a comida que o brasileiro come” e, para além das “enormes sustâncias”, usam “foguetes e o raio leise”. Os traços diferenciadores são o da nutrição e o da tecnologia, mas também o de uma certa ignorância em relação aos “outros”, à sua língua e história, demonstrada pelo narrador pouco letrado que o autor constrói como estereótipo cultural do brasileiro. O narrador, no entanto, e apesar de um certo complexo de inferioridade em relação ao estrangeiro, ultrapassa as dificuldades fazendo uso de um manancial de sabedoria popular que lhe permite contornar as situações e sair-se mais ou menos bem. No *explicit*, no qual se torna explícita a razão do título e do júbilo brasileiro, a questão toma o contorno de um confronto de raças, espécie de vingança de um povo que ainda que subalimentado e sem “espitifaires” consegue fazer valer as suas qualidades naturais:

Vitória do Brasil, ninguém envergonhou a pátria. Muita gente pergunta-se se, em vez de ganhar no futebol, não era melhor a gente viver bem, igual aos gringos vivem? Isso demonstra ignorância, porque se sabe que ao gringo interessa mais mostrar que a raça deles é melhor, por isso que Hitler mandou matar todos os alemães que não ganharam as olimpíadas, para não envergonhar a raça. Daí se vê que, ganhando no futebol, a melhor raça somos nós.
(Ribeiro 2003:63)

Fica, assim, concluído o que já antes o narrador anunciara: “o metal é deles, mas o futebol é nosso, é a lei da vida”.

O cariz do conflito que se instala desde o primeiro momento, e as referências ao “inimigo”, à copa que é uma “guerra”, permitem ao narrador elogiar o “heroísmo do atleta brasileiro”, de enfatizar o orgulho, porque o brasileiro sai

vencedor de uma guerra (e o “empate não serve a quem defende o país, mesmo quando ele empata a gente”), não um jogo de futebol e, porque na batalha, derrotou o “outro”.

Um “outro” bem organizado, que aparece em campo de uniforme vermelho, enquanto os brasileiros, de forma sintomática, têm de se arranjar com os calções do programa “rua do lazer”, já antes usados como “calçolas” pelas mulheres, sem meias e pouco habituados a chuteiras. Sem nome, os “outros” são americanos ou japoneses, os brasileiros, até pelos nomes, demonstram a sua inferioridade/superioridade: Chupeta, Bertinho Pinico, João Baguinha, Pinguim, Delegado, Digaí, Geraldo Tuberculoso... Em relação à alimentação, a repetição de que os outros comem melhor é corroborada com a referência a que um dos jogadores é, efectivamente, tuberculoso. Contra todas estas adversidades, levanta-se o orgulho brasileiro.

A diversidade e a identidade são os verdadeiros sujeitos do conto: se americanos e japoneses deveriam ser recebidos com hospitalidade pelos brasileiros, entendendo-se esta como “acolhimento”, “tensão com o outro”, “intenção atenta”, “atenção intencional”, “sim ao outro”, na definição de Emmanuel Lévinas, as circunstâncias do foro guerreiro com que é apreendido este jogo de futebol eliminam o “receber”. O “outro” é percebido apenas a partir de estereótipos (“japonês não cansa, todo o mundo sabe isso”), sem haver tentativa de compreensão: “Teve um americano que ficava dando sorrisos o tempo todo e abrindo os braços, porém foi vaiado.” (p.58) O “eu” que se reconhece na diferença – o Brasil não é desenvolvido como a América e o Japão, mas é de melhor raça, porque ganha no futebol – não quer conhecer o “outro”, porque só lhe interessa vencê-lo para mostrar a sua superioridade em alguma coisa.

Face ao “outro” e à vontade de vencer, o brasileiro consciencializa-se dos seus recursos, vence porque recorre a manobras pouco lícitas, consideradas imaginativas e forjadas no que de melhor apresentavam as capacidades dos jogadores:

Nessa hora foi que nós resolvemos que, quando o goleiro fosse subir, Jonga metia o dedo por debaixo dele, tendo para nós que nem japonês, nem americano, nem ninguém – talvez o francês, que é o povo mais descarado – ia tolerar que enfiassem o dedo nas partes traseiras, isso assim de repente dá um sobressalto em qualquer homem. (Ribeiro 2003:60)

Na ordem do jogo, feito de regras e normas de conduta, o brasileiro instala a desordem, o caos da abolição das regras, para instalar uma outra ordem que obedece à lógica da vitória. A ordem do jogo permite concentrar a atenção no que é dissimilar, no que não corresponde a um horizonte de expectativas concebido pela própria situação de jogo: o contornar das regras dos “atletas” do São Lourenço torna perceptível a relação do brasileiro com o “outro” e com ele próprio, a hierarquia de valores em base da qual determinados elementos são dominantes por importância e peso e outros subordinados. Para este grupo de brasileiros, a ética

desportiva e comportamental perde-se de vista numa dinâmica guerreira que envolve a honra e orgulho pátrios.

Nesta guerra e desta guerra vai o autor fazendo rir. Os brasileiros são traçados com ironia, com pendor caricatural; os estrangeiros reduzidos ao estereótipo mais risível, aos traços que os deformam, que lhes retiram individualidade, mas que iluminam a forma de pensar do “nós”. Os “outros” estão muito próximos da caricatura, já que o autor procede, através de uma técnica deformadora da sua prosopografia ou da sua etopeia, exagerando e ridicularizando características. Assim, atinge dois objectivos, já que ao exacerbar traços, por um lado, diminui a credibilidade e, por outro, prepara, sobretudo, situações frequentemente irónicas ou cómicas.

Também no texto de Pepetela, Jaime Bunda encontra os americanos que vêm ajudar no caso do compatriota assassinado. O livro inicia-se justamente com a referência ao azar da morte de um americano em Angola e dos problemas suscitados por esse facto.

A primeira vez que Jaime vê os americanos é na “boate”: a sua curiosidade mistura-se com a imagem pouco límpida ou clara que tem destes, construída a partir da imagem que tem de si próprio como angolano e de um certo sentimento de inferioridade face a uma nação que tem métodos avançados de investigação criminal, poderosa política e economicamente. Quando vê o “outro”, a sua imagem já foi deformada pelos estereótipos ou preconceitos culturais pré-existentes, processo que Tzvetan Todorov explica, em *Morais da História*, como as imagens que construímos de nós a partir das imagens que fazemos dos outros.

Por isso, Jaime Bunda e o seu companheiro dizem “podíamos ir ver os camones”, “os gringos”, os “carcamanos”, numa posição de falsa superioridade que é tentativa de exorcizar os próprios receios. Os americanos são reduzidos a traços que, como em Ubaldo Ribeiro, tendem ao caricatural: os seguranças são “três matulões de cabeça rapada e fato cinzento” e mais “dois camones de fato cinzento e mãos de moer pedra”, a agente é uma “beldade made in USA, oliudesca mesmo”, o outro “ianque” é “nitidamente enfasiado, gordinho e de careca reluzente”. Os ianques são vistos como fanáticos da segurança (“todo o ser que mexe à face da Terra e tenha menos de seis pernas é potencial terrorista”), “fanáticos de resultados” e, por isso, objecto de riso. Mas, reconhece-se-lhes o perigo que representam: “Onde eles passam nem o capim cresce. Não era o que se dizia do Átila?”

A percepção da conjuntura em que se encontram depende, também neste texto, do instaurar de uma óptica guerreira, de nação contra nação, ou de Angola a tentar manter o passo da América: “Adversário temível, sem dúvida alguma, teria de renunciar a muita coisa para estar à altura dela e salvar a honra nacional!”, (Pepetela 2004: 131).

Mas, aqui a personagem não é um esforçado e improvisado jogador de bola, pobre e tuberculoso, é Jaime Bunda, que bebe “tranquilamente os uísques, saboreando a bela vida de funcionário público com despesas extraordinárias pagas, inocentes prazeres.” A visão crítica, também aqui, torna a condenar o país: se no

Brasil era o fraco investimento no bem-estar do povo, aqui é também as deficiências de um sistema governativo predatório: “Se via, essa malta de Luanda estava habituada a gastar sem fazer contas, por isso o país andava a implorar constantemente esmolas ao exterior.”

Jaime Bunda tenta adivinhar quem é quem na mesa dos americanos e das Misses angolanas. Engana-se nas primeiras conjecturas. Volta atrás. Até compreender que o agente do FBI enviado a Angola é uma mulher. Como o narrador e os jogadores brasileiros, Jaime Bunda usa os recursos menos convencionais para chegar à verdade, tropeçando, a maior parte das vezes, literalmente nela.

O recurso, ainda que precário, mais do foro da esperteza e da intuição do que da inteligência, ao expediente, caracteriza o nacional no confronto com o “outro”, tanto no caso brasileiro, como no angolano. O mesmo se poderá considerar da imagem do português face aos outros povos: como na caricatura “Na Era dos Vulcões” (*in A Paródia*, 23/7/1902), em que Zé Povinho e vários reis europeus tentam “travar” a entrada em erupção dos respectivos vulcões. Tudo se apaga no caso português com o que de mais básico existe, já que Zé Povinho resolve urinar para dentro do vulcão, sem necessidades de tecnologias ou de poderes económicos. Por isso, se nos vemos com auto-ironia e crítica, e rimos disso, também nos rimos do “outro”, porque, obviamente, ainda que mais rico, é menos “empreendedor”.

Germano de Almeida brinca com o efeito sedutor e de deslumbre que os americanos com a sua eficiência e tecnologia tiveram no Sr. Napomuceno. As máquinas que trouxe da sua viagem, a defesa de um espírito de progresso, que o levam a ser partidário da ideia de colocar bases de guerra em Cabo Verde, fazem rir de forma hilariante o sobrinho e provocam sorrisos no leitor. Sorrisos cúmplices, porque conhece-se o fascínio Americano. Mas, o Sr. Napomuceno amadurece com a idade e deixa-se de ideias despropositadas:

Assim e quanto a ele parecia-lhe que o mais importante seria preservar a pacatez das ilhas, o seu remanso de paraíso perdido, esforçamo-nos por defender com unhas e dentes de todas as tentativas de fazer perigar a nossa segurança elementar, por que de que vale ao homem ganhar todas as riquezas do mundo se perder a sua alma? E nenhuma fortuna é suficiente para compensar a nossa paz. (Almeida 1996:48)

Mas que conhecimento do “nós” permitem estes textos se não se passa da fase do processo hermenêutico da oposição entre o “eu” e o “outro”, que Todorov designa por assimilação, em que a voz que prevalece é a do “eu”, reposição do próprio no acto de percepção do “outro”, não havendo mais do que uma só identidade, a do próprio? Servirá o “outro” apenas para ser derrotado, aumentando o ego nacional das personagens e dos leitores?

É, justamente, o recurso ao humor, caracterizado por uma afectuosa auto-ironia, que reveste a relação “eu”/“outro” e o conhecimento do “eu”, que permite ultrapassar a primeira fase, segundo o processo de conhecimento de Todorov. De

facto, é este recurso que possibilita realizar a questionação do “eu”, a segunda fase. Os autores fornecem, de facto, quase um retrato satírico, produto de uma visão crítica do “eu”, atenuado pela escolha de um narrador-sujeito e personagens que criam empatia com o leitor, que com eles se identifica.

A intensa carga irónica e humorística indicia não só a maturidade da visão da própria identidade⁶, enquanto espelho de um sentimento de nacionalidade que não hesita em afirmar-se através da auto-ironia sem mágoas ou complacências, mas faz “explodir” o objecto do riso, sem, no entanto, o destruir. Isto porque o faz de forma afável, quase com pena que o Brasil perca os Bertinho Pinico, os Digai e os imensos conhecimentos do narrador, ou Angola os Jaime Bundas. A oposição entre o “eu” e o “outro”, a diversidade, é, assim, compreensão do “eu” por via do humor, que é simultaneamente gargalhada, sorriso interior e reflexão.

É também uma visão auto-irónica que denuncia uma realidade pouco favorável, a pobreza, os maus governos, zombando com os próprios males e, por isso, funcionando como uma verdadeira crónica do tempo. A gargalhada ressoa para se rir de si mesmo. O pendor quase caricatural no retrato de personagens e peripécias nacionais vem, a maior parte das vezes, associada a um riso divertido, e corroborante, no sentido em que o leitor se sente uma espécie de decifrador de sinais, do jogo de elementos sémióticos. No entanto, não é um riso para camuflar perdas de sentido, um riso do medo do escuro, de domínio da situação ou do desespero de Leopardi. É mais uma malícia brincalhona que, se incarna a ideia de deficit ou perda, fornece instrumentos de combate. Ri-se da desgraça do próprio povo, porque há necessidade de convivência com o objecto do riso – escrevia Pontiggia, rir “per non piangere. La radice tragica del comico.” (2007: 45) – mas ri-se, também, para fazer implodir as razões do riso através da consciencialização do leitor, parte do “nós” e sujeito da situação nacional.

Como escreve Henri Bergson, o riso dirige-se à “inteligência pura” que “deve permanecer em contacto com outras inteligências”: “exige um eco”, é sempre “o riso de um grupo”, dando respostas a “certas exigências da vida em comum”, tendo, assim, uma “significação social” (1991: 16-17). Giuseppe Pontiggia, em *Le Sabbie Immobili*, comenta que quem faz rir são os companheiros de viagem, que incarnam, em nosso lugar, a perda e ensinam como enfrentá-la (2007: 47). Escritores solidários, que nos ensinam a estranheza do conhecido e habitual, sem falsas melancolias, muitas vezes atribuídas aos cómicos, conscientes dos risos, como das suas tragédias, sem desespero.

⁶ Ao contrário do que afirma José Veríssimo (“a ironia, como o ‘humor’, mais ainda talvez que ele, é estranha à índole brasileira. [...] A ironia é o insulto do civilizado. [...] Por isso, as naturezas primitivas, ao invés do que se supõe commumente, são extraordinariamente sensíveis à ironia. Incapazes de lhe compreenderem os matizes, a sua sensibilidade exagera-lhes os intuitos e o alcance.”), José de Alencar reconhece na reflexão crítica e na expressão artística humorística, defendida por Victor Hugo, uma via privilegiada para espelho e tratamento da nação, da sua história, podendo constituir, também, um dos caminhos a enveredar na literatura brasileira. (*In Revista Brasileira citado por Bruno: 1997*)

References

- Almeida, G. (1996). *O testamento do Sr. Napomuceno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aristóteles (1986). *Poética*. (E. de Sousa, Trans.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Bergson, H. (1991). *O riso – Ensaio sobre a significação do cómico*. (M. Serras Pereira, Trans.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Bruno, S. (1997). *O Brasil mental – Esboço crítico*. Porto: Lello Editores.
- Cope, E.M., & Sandys, J.E. (1988/1877). *The 'Rhetoric' of Aristotle, with an adaptation of the 'Poetics' and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- França, J.-A. (1980). *Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Freyre, G. (1971). *Nôvo mundo nos trópicos*, (1ªed), (O. Montenegro, & L. de Miranda Corrêa, Trans.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hoek, L. (1981). *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Le Haye-Paris-New York: Mouton Publishers.
- Marcheschi, D. (1995). Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura. In C. Collodi, a cura di Daniela Marcheschi, *Opere*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Minois, G. (2003). *História do riso e do escárnio* (M.E.O. Ortiz Assumpção, Trans.). São Paulo: Editora Unesp.
- Pepetela (2004/2003). *Jaime Bunda e a morte do Americano* (2.ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- Pollard, A. (1970). *Satire*. London: Methuen.
- Pontiggia, G. (2007). *Le sabbie immobili*. Milano: Oscar Mondadori.
- Pope, J. (1954). *Writers and their works*. London: Longman.
- Ribeiro, J.U. (2003). *Já podeis da pátria filhos {e outras histórias}*. Lisboa: Dom Quixote.