

Bruno Santoro da Silva

A Poesia da Ironia e a Política do Riso: humores e rumores de Brecht e(m) Mia Couto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Africanas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas.

Examinado por:

Prof. Doutora Maria Teresa Salgado – (UFRJ)
(Orientadora)

Prof. Doutora Gumercinda Nascimento Gonda – (UFRJ)

Prof. Doutora Regina Silva Michelli – (UERJ)

Prof. Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria – (UFRJ)
(Suplente)

Prof. Doutora Claudia Fabiana Cardoso – (UNIABEU)
(Suplente)

A meu avô Manoel Santoro, *in memoriam*

Homem sério que sempre tinha um sorriso pra mim.

Agradecimentos

Tenho a graça de ter duas mães, e elas me ensinaram que nada é de graça, porém, com boa vontade e graça, é possível conquistar o desejado. Pelo apoio, pelo amor e pelos sorrisos, agradeço minhas mães Regina Célia Santoro e Ruth Ster Santoro. Ter sido criado no meio de tantas risadas com certeza foi o fator mais forte desse meu contato com o riso e com o humor. Não que se risse de tudo, porque houve também os momentos de lágrimas, mas as pequenas situações humoradas estiveram sempre ao meu redor. Agradeço cada sorriso, cada gargalhada às minhas tias, ‘as Santoro’, hilárias e únicas. A realização desse trabalho se deve pelas iluminadas orientações da professora Maria Teresa Salgado, minha orientadora/diretora, fundamental para que eu entrasse em cena firme e sem perder nenhum foco de luz que vinha da ribalta. Foi através de suas rubricas que extrapolaram a coxia, que descobri que o humor é coisa séria. Por toda sua paciência, afeto e dedicação, o meu muito obrigado. Outras professoras também são responsáveis pela minha constante escolha em trabalhar e pesquisar literatura: Cinda Gonda, Carmem Lucia Secco e Ângela Beatriz, uma espécie de parcas que ao invés de esticarem o fio da vida, vão desenrolando linhas de poesia e prosa que nos envolvem num novelo eterno. Destaco ainda a responsável por fazer todo meu oráculo e contribuir no meu destino de professor e amante das palavras. Por toda sua mágica, mistério e carinho, meus agradecimentos à professora Regina Michelli. Não podia deixar de mencionar meus amigos, atores de cenas e contracenas constantes, personagens da minha história, autores da minha alegria, espectadores das minhas vitórias, mercedores dos meus aplausos. Embora ele não saiba e nem venha a saber, o meu muito obrigado a Chico Buarque por ter composto toda a trilha sonora desse trabalho. Agradeço, por fim, a Deus e a Nossa Senhora pelas graças concedidas no palco da vida.

Quando eu morrer, não deixarei o meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso nem uma frase que saísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: “Ele amava o teatro”, e este epitáfio moral é bastante, creiam, para bem-aventurança eterna.

ARTHUR AZEVEDO

A POESIA DA IRONIA E A POLÍTICA DO RISO: HUMORES E RUMORES DE BRECHT E(M) MIA COUTO

RESUMO: Este trabalho estuda a utilização do humor e da ironia como um dos recursos na construção das personagens. Em seu teatro épico, Brecht opta várias vezes por elaborar personagens ricas em humor e ironia, como em sua *Ópera dos Três Vinténs* – assim intitulada por se poder encená-la com apenas três vinténs –, na qual há um empresário dono de uma tropa de mendigos, devidamente registrados e com direitos trabalhistas assistidos, e um gângster, bígamo, procurado por toda a polícia britânica, que será elevado ao posto de Capitão pela própria rainha da Inglaterra. A plateia não é convidada a se reconhecer com os tipos em cena, mas, sim, a refletir sobre as situações em que se encontram as personagens. Reflexão também é o que propõe Mia Couto em seu romance *O Último voo do Flamingo*. Na cidade fictícia de Tizangara, em Moçambique, os soldados, enviados em missão de paz pela ONU, após a guerra civil, explodem, restando apenas o capacete azul e o falo dos mesmos. O inusitado órgão “sobrevivente” é o condutor para o riso, num romance em que o mote é a morte, velada, por sua vez, por uma ironia intensa. A ironia é a ‘terceira margem’ na qual Mia Couto e Brecht desembarcam e empregam o humor social para lembrar que as mudanças são necessárias. Reconhecer as mazelas e rir das mesmas já indicaria um caminho viável para a transformação.

Palavras-chave: humor, ironia, Brecht, Mia Couto.

A POESIA DA IRONIA E A POLÍTICA DO RISO: HUMORES E RUMORES DE BRECHT E(M) MIA COUTO

ABSTRACT: This paper studies the use of humor and irony as one of the resources in character building. In his epic theater, Brecht opts many times to elaborate characters full of humor and irony, as in *Ópera dos três Vinténs* – so called for being staged for only three pennies – in which there is a businessman who owns a troop of homeless people, properly registered and with legal provisions, and a gangster, bigamist, wanted by the entire British police, who will be promoted to Captain by the queen of England herself. The audience is not invited to see themselves in the characters on stage, but to wonder about the situations the characters are going through. Wondering is also what Mia Couto purposes in his novel *O Último Voo do Flamingo*. In the fictitious city of Tizangara, in Mozambique, the soldiers, sent in a peace mission by UN, after the civil war, explode, remaining only their blue helmet penises. The unusual “extant” organ is the conductor to laughter, in a novel which motto is death, veiled by an intense irony. Irony is the “third shore” where Mia Couto and Brecht land and use social humor to remind us that the changes are needed. Recognizing illnesses and make fun of them would already be a viable way to transformation.

Key words: humor, irony, Brecht, Mia Couto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CENAS E CONTRACENAS.....	09
1. ENTRECENAS E ENTRESSÊNCIAS DE BERTOLT BRECHT E(M) MIA COUTO ou TRINCHEIRAS E FRONTEIRAS ENTRE OS AUTORES.....	16
1.1. BERTOLT BRECHT: O METAHOMEM.....	24
2.1. MIA COUTO: ALÉM DA ORATURA.....	35
2. A IRONIA DO RISO OU O RISO DA IRONIA: O DITO E O NÃO DITO.....	43
2.1. IRONIA: A MERETRIZ PATÉTICA POÉTICA.....	50
INTERMEZZO OU INTERVALO DE CINCO MINUTOS.....	56
2.2 HUMOR E MELANCOLIA: OS FRUTOS DA PUTA.....	60
3. ONDE A MORTE SE ACABA E O RISO COMEÇA E ONDE A IRONIA REPOUSA NO HUMOR ou MORTE HUMOR E IRONIA EM BRECHT E MIA COUTO.....	66
3.1. A GRAÇA DA DESGRAÇA.....	75
3.2. O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: A MORTE COMO MOTE.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96

INTRODUÇÃO

A plateia vem entrando e ocupando os espaços que encontra. O palco está escuro. Porém, é possível notar os contornos dos corpos dos atores e dos elementos que irão compor e descompor o cenário. Os refletores estão bem visíveis, prestes a acender e indicar um foco a ser observado. Tudo é silêncio, apesar de já dizer muita coisa. As luzes começam aos poucos a revelar algumas cenas e contracenas. Soa o primeiro toque.

Cena.

Soldados enviados em missão de paz pela ONU começam a explodir misteriosamente. No entanto, o mistério mesmo é como acontecem as explosões, pois dos milicos não resta nada além da boina azul e do pênis. Uma comitiva de foro internacional é acionada, o que causa pavor nas autoridades locais. Após o fim das duas guerras no país, uma colonial e outra civil, os governantes passaram a receber ajuda financeira das entidades estrangeiras que se instalaram ali, juntamente com os soldados, em missão de ‘ensinar’ e manter a ordem e a paz, ainda que fosse preciso usar de força para isso. Com as misteriosas mortes dos milicos da ONU, toda a verba vinda de fora está ameaçada. A chegada de um investigador italiano aumenta ainda mais o pânico nos administradores locais. Um tradutor é contratado para auxiliar o estrangeiro nos depoimentos, que reúnem uma prostituta – afinal, ela conhecia todos os pênis locais e podia ajudar a descobrir a quem pertencia o sexo avulso -; um padre com ideias comunistas e ares de bruxo; um feiticeiro; um velho que era pai do tradutor e que havia trabalhado para os portugueses; uma velha-moça ou moça-velha, o administrador e sua esposa com espírito de duquesa, quando os títulos imperiais já não mais existiam, e as confissões do próprio tradutor. O país é Moçambique, o local, uma vila chamada Tizangara, ficcional, mas com elementos verossímeis que permitem que a vila seja um retrato de qualquer parte do país. O romance é *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto.

Contracena.

Mendigos contratados com todos os direitos trabalhistas vigentes na constituição atuam pelas ruas de uma grande metrópole. Cada um representa um tipo de mendigo: o cego, o órfão, o mutilado pela guerra, etc. Todos contratados por um empresário que se denomina ‘o amigo do mendigo’ e se considera um benfeitor social. Do outro lado da cidade, um bando de ladrões, ou gângsteres, comandados por um sujeito de alcunha Mac Navalha, promove

assaltos e contrabandos. Os prostíbulos estão quase sem clientes, evidenciando ainda mais o momento de colapso financeiro. O único que está bem economicamente é o chefe de polícia da cidade, que mantém sociedade tanto com o empresário de mendigos quanto com o ladrão de obras de arte, móveis raros e afins. Mas tudo isso cai por terra, quando a filha do dono da empresa se casa com o contrabandista. O país é a Inglaterra; a cidade de Londres serve como cenário um ano antes da quebra da Bolsa de Nova Iorque, já anunciando a crise que viria no ano seguinte. Eis os elementos dramáticos da peça *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht.

Em ambas as situações mencionadas – as explosões dos soldados e os mendigos trabalhistas – as sensações de horror, de caos, não são negadas ou apresentadas sob um viés depreciativo; toda a carga negativa de tais cenas é mantida; contudo, o humor é empregado como instrumento que conduz à reflexão, porque o humor é apresentado como um sentimento.

Segundo o teatrólogo italiano Luigi Pirandello, o humor é o sentimento do contrário, diferente do cômico, que seria o sentido do contrário. O cômico é o advertimento do contrário, do esperado, do dito lógico. Sua função é o riso gratuito, como se fosse um aviso ou uma punição pela quebra do anunciado, do prometido. Empregaremos aqui o próprio exemplo dado por Pirandello: “Vejo uma senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis” (1999, p.147). Nesse caso, a velha senhora desvirtua-se do comportamento que se faz ideia, ou se espera de uma mulher na idade que tem, pois se porta e comporta como uma adolescente. Temos aqui um caso de comicidade onde o riso é o único produto, diferente do humor.

A função do humor é a reflexão, mas para que isso não seja uma imposição ou soe como tal, um feito inusitado é apresentado fora do que seria esperado, do dito ‘normal’, ou do previsível, tal qual no ato cômico; porém, ao fugir dessa zona de conforto e apresentar um outro desfecho/destino para o tal fato, subvertendo a teoria do esperado, e não da lógica, temos o humor. O leitor/espectador se distancia da situação, através do riso, para, em seguida, analisá-la sob um viés crítico. Essa análise é o papel do humor; é um sentimento, porque precisa da empatia de quem lê/assiste uma cena.

Pois bem, veremos na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível; isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai remir-se, mas que se coloca diante dele como um juiz, analisa-o desapaixonadamente e decompõe sua imagem; esta é uma análise, porém, uma decomposição, da qual surge ou emana um outro sentimento: aquele que se poderia chamar, e eu de fato assim o chamo, *o sentimento do contrário*. (PIRANDELLO, 1999. p. 146-147)

Essa definição fica mais clara quando pensamos nas situações que preenchem o enredo de duas obras: o romance *O Último Voo do Flamingo*, do escritor moçambicano Mia Couto, e a peça teatral *Ópera dos três Vinténs*, do escritor alemão Bertolt Brecht. Walter Benjamin classificou o teatro de Brecht como uma espécie de tribuna, em que as personagens estão à disposição da plateia, sem que haja uma ideia maquiéista sobre cada uma. Cada ‘juízo’ só pode ser realizado a partir do momento em que o público reconhecer a problemática da cena exposta. Brecht não pretende que o espectador se veja/reconheça no palco; ao contrário, deixa que cada pessoa perceba e escolha um lado da personagem, pois estas não são construídas em torno de uma única ideia. Dessa forma, cada personagem é um ser de fronteira, pois não está numa zona de conforto e muda de pensamento e atitude de acordo com a necessidade. Essa fronteira faz parte do próprio autor; Brecht constrói seus heróis com ambivalência para reforçar o conflito humano entre razão e emoção.

Em uma peça, *Mãe Coragem e seus Filhos*, a protagonista, Ana, é uma comerciante que vive de vender utensílios e alimentos para os pelotões de soldados durante a guerra dos trinta anos. Ana possui duas bandeiras em sua carroça e, quando precisa vender alguma coisa, hasteia a bandeira representativa do lado que em si encontra. Ana vive entre as trincheiras. Seu discurso muda de acordo com o resultado dos embates; ela sempre apoia o lado para o qual deseja vender alguma coisa. No decorrer da trama, seus três filhos são mortos pelos conflitos e, mesmo assim, a peça termina com Ana vendendo os pedaços da carroça. Não se sabe, porém, se a palavra ‘coragem’ está empregada no sentido de força - afinal, mesmo perdendo os filhos, ela ainda sobrevive à guerra - ou se o termo conota frieza: como poderia ela estar ainda naquele ambiente depois das mortes dos filhos.

O sucesso de Brecht como escritor se deve em grande parte à ambivalência das imagens que usa – o que, por seu turno, é uma consequência da forma particularmente aguda de seu desenvolvimento no conflito humano básico entre razão e o instinto. A ambivalência que ostenta em sua atitude em relação ao assunto de seus escritos é também refletida na exuberância do elemento romântico e na austeridade do elemento clássico dos aspectos formais de sua obra. A alternância de rispidez e lirismo, banalidade e sublime simplicidade, austeridade e luxuriante imagética em sua poesia é a marca registrada de Brecht. (ESSLIN, 1979, p. 258-259)

Personagens fronteiros é o que também encontramos na obra de Mia Couto, como apontaram Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury em seu livro teórico *Mia Couto: espaços ficcionais*. As professoras apresentam uma constante no autor, o entre-lugar, no qual confluem história/memória; oralidade/escrita; real/ficcional.

Os romances de Mia Couto esboçam essas identidades em crise, constituição sempre cambiante na história, que se faz pulsar contrapontística e sucessivamente, reproduzindo seu singular desenho melódico. Personagens “retornados”, pelos quais se revelam identidades insuspeitadas ou recalçadas da nação, têm recorrência significativa em seus textos. (2008, p. 86)

Mia Couto, no romance aqui escolhido para análise, constrói uma vila fictícia que poderia estar em qualquer lugar de Moçambique. A professora Carmem Lúcia Tindó chama-nos atenção para o fato de que Tizangara, a vila, é uma espécie de metonímia do país. Nesse livro em especial, notamos a presença do humor de maneira constante, desde o mote da obra, que é a morte dos soldados da ONU, até a elaboração das personagens: uma prostituta convocada para reconhecer os pênis decepados; um administrador ex-combatente da guerra colonial (com o propósito de expulsar o colonizador – estrangeiro) e que agora explora a imagem de país saído da guerra para ganhar doações estrangeiras; um padre que sabe fazer feitiçarias. Acompanhando o humor, Mia Couto emprega a ironia, nesse romance em especial, tornando, às vezes, difícil distinguir um do outro. Soa o segundo toque.

Kierkegaard nos encaminha para a ideia de que a ironia é um silêncio. Ela legítima ou mina vários interesses, reforçando muito mais uma ideia do que negando-a. Na verdade, a ironia está além de uma figura de linguagem que consiste em dizer somente o contrário do que pensa; a ironia depende muito mais de quem a ‘recebe’ do que de quem a ‘emite’, é um sistema linguístico. Por isso, a concepção de que ela é política, porque é preciso uma astúcia para poder captá-la. Linda Hutcheon aponta que a ironia depende das ‘comunidades discursivas’, ou seja, do contexto. Uma pessoa só será capaz de identificar a ironia se estiver ciente e inserida no contexto na qual ela foi aplicada. Está num espaço que não se vê, mas que é perceptível, não para todos os olhos, somente para aqueles que captam a mensagem e entendem a estrutura assumida pelos códigos. Essa imagem de invisível que é perceptível nos remete a figura da margem para onde aponta o avô no conto “Nas águas do tempo”, também de Mia Couto. Dentro de uma canoa, o avô ensina ao neto que existe uma terceira margem no leito do rio, uma margem onde só se poderá pisar uma vez. O velho ensina ao menino que deve acenar com um pano vermelho para esta margem e saudar os que estão lá, que responderão com um pano branco. A princípio o garoto não vê, mas, depois, nota uma sombra e enxerga a dita margem, quando o avô se encaminha para lá e o pano vermelho que segurava vai embranquecendo. A ironia é então a terceira margem, um invisível perceptível. Como produto do humor e da ironia, nessas obras analisadas, temos o riso.

Brecht também se vale do humor e da ironia para gerar o riso. Bergson postula que o riso é uma extensão da auto reflexibilidade humana por ser natural, que possui uma função corretiva que pode surgir tanto do humor quanto do cômico. O riso está presente ainda na sátira, na crítica e, às vezes, na paródia. Brecht usa ainda este recurso na construção do texto *Ópera dos Três Vinténs*, que é uma paródia de um texto do dramaturgo inglês John Gay. A paródia também é política porque trabalha diretamente com a lembrança, uma espécie de jogo da memória em que importa muito mais os pontos divergentes entre a obra ‘primária’ e a ‘derivada’ do que as semelhanças. Hutcheon (1985), num estudo sobre a paródia, defende que se trata de uma referência e não uma reverência ao texto primário. Brecht faz questão de manter a fronteira entre seu texto e o de John Gay; está para além de semelhanças, quer realçar as diferenças. Além disso, através das paródias realizadas em canções ou baladas para as peças, o autor consegue por na mesma trincheira a emoção e a razão. “A paródia permitiu a Brecht ser sentimental e escrever canções de amor sem ceder conscientemente às suas emoções. E permite também que o espectador se sinta, ao mesmo tempo, ironicamente superior e sentimental”. (ESSLIN, 1979, p. 261).

Essas breves elucidações de conceitos feitas aqui sobre humor, ironia, riso e paródia serão mais bem esclarecidas ao longo do trabalho.

No primeiro capítulo, analisamos como os dois autores empregam a linguagem e atribuem a ela um caráter político. No caso de Brecht, mais explicitamente, um papel também didático, de ensinamento e julgamento, realizado através dos discursos das personagens em cena. Filiado ao partido comunista, Brecht usou seu teatro como uma imensa cartilha que propagava e defendia os ideais marxistas. Mia Couto não é menos político, já que a maioria de seus romances de situação no pós-guerra trazem toda a carga emotiva e histórica das lutas pela libertação colonial e, depois, da guerra pelo poder interno do país. No caso do romance *O Último Voo do Flamingo*, “a explosão dos ‘bonés azuis’, nesse sentido, pode ser entendida como manifestação da força dessa terra que se exprime ainda quando os intensos conflitos vividos procuram silenciá-la” (FONSECA & CURY, 2008, p. 67). Tanto Brecht quanto Mia Couto elaboram uma literatura de trincheira e de fronteira, sem pouso certo, mas que buscam ajudar a (re)erguer as ruínas, tanto locais quanto universais. “Ao mesmo tempo, esse empenho, mesmo que conscientemente ineficaz, exerce função política” (IDEM, p. 104). Falaremos da presença das guerras nas obras dos escritores.

No segundo capítulo, tratamos de delimitar o território do humor e da ironia, entendendo que, na maioria das vezes, nas obras escolhidas para análise, um se confunde com o outro. Nosso intuito maior não é demarcar o conceito de ambos; buscamos o entendimento de conceituação e aplicamos ao romance e à peça. Tanto o humor quanto a ironia são poéticos e políticos, são armas e agentes com um intuito reflexivo que ensina/encaminha para a transformação do espaço social. Por isso, escolhemos uma das tantas personagens recorrentes nas obras dos escritores: a prostituta. A partir desse ser marginal, Brecht e Mia Couto traduzem as mazelas e as feridas da sociedade, compondo numa única persona a confluência de suas emoções: o riso e melancolia. Após as misteriosas explosões, Ana Deusqueira, a prostituta, é convocada para reconhecer a quem pertencia o falo perdido. Antes rechaçada pelos demais devido a condição; agora convocada como especialista para colaborar na solução das mortes.

O riso que se instala é desconcertante, pois chama atenção, ironicamente, para o ridículo da situação, emitindo uma crítica mordaz à sociedade moçambicana, cujo poder corrupto e falido das autoridades é alegorizado pela imagem do falo amputado. É um riso incômodo que perpassa o melancólico. (SECCO, 2008, p. 152)

No terceiro capítulo trazemos a morte como objeto de análise. Além de ser o ponto de partida para o romance, o herói brechtiano é condenado à força e está prestes a morrer. Além disso, a peça de Brecht se inicia com um misterioso assassinato, cujo principal suspeito é Mac Navalha, o líder dos ladrões. A morte dessa forma pode ser encarada como mote nas duas obras escolhidas para o estudo; mortes não menos irônicas e humoradas. O resto mortal dos soldados, no romance, é o símbolo da virilidade masculina, e, de alguma forma, também conota a ideia de vida, já que é através dele que o gérmen da espécie humana vai ao encontro do útero. A morte também aparece no livro de Mia Couto como instrumento financeiro: os governantes locais enterram minas e exploram a imagem e o físico dos mutilados e dos órfãos, para obterem repasses internacionais e enriquecerem de forma ilícita. Fonseca e Cury chamam a atenção para a presença constante da morte nas obras coutianas, que podem estar ligadas à concepção africana de morte como entrada no universo dos ancestrais. “Reflexões diretas sobre a morte povoam o espaço ficcional do escritor, sempre poetizadas, sempre ocupando o entre-lugar em meio a diferentes concepções” (FONSECA & CURY, 2008, p. 32). Em Brecht, Mac Navalha passa pela experiência da não morte física, mas não se livra da morte social: abandona a imagem do ladrão e marginalizado para virar burguês com título concedido pela rainha da Inglaterra porque “somente uma experiência da morte sem morrer pode devolver a morte à nossa vida e salvar o seu sentido, em ambiguidades e paradoxos

capazes de resguardar a possibilidade de existência do sujeito”, conforme vimos em Duarte (2008, p. 256), num ensaio sobre morte e literatura. Tal paradoxo está no fato de usarem a morte (aparente fim) como mote (início), corroborando, dessa maneira, a presença da ironia e do humor. Soa o terceiro toque.

Na peça, Brecht interrompe a ação cênica por várias vezes com artifícios que vão desde letrados, passando por personagens narradores, usando até canções; elementos que fogem de uma ideia clássica de que um texto teatral é composto apenas por diálogos e rubricas. Mia Couto, no romance em questão, transcreve gravações de áudio, apresenta depoimentos, relatórios e cartas que, de alguma forma, fogem de um ideário de narrativa, composto, em sua maioria, por discurso indireto, direto ou indireto livre. Essa atitude de mesclar variadas linguagens a outra (quer seja a peça teatral, quer seja o romance) é indício do comportamento transgressor dos autores. Querem mais do que a transformação do espaço artístico-literário; buscam a mudança do ambiente social.

A utilização do humor e da ironia nas duas obras analisadas reforça o caráter político-social, sem deixar de ser poético, dos dois autores. Ambos, humor e ironia, são recursos que colaboram no reconhecimento das mazelas sociais; riem das mesmas, mas deixam um convite à reflexão. A ribalta se acende. Que se ilumine totalmente o palco.

1. ENTRECENAS E ENTRESSÊNCIAS DE BERTOLT BRECHT E(M) MIA COUTO ou TRINCHEIRAS E FRONTEIRAS ENTRE OS AUTORES

“A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder”.

Mia Couto.

“A paz é uma porcaria, só a guerra estabelece a ordem”.

Brecht.

Bertolt Brecht nasceu no final do século XIX (1898) e veio a falecer após a segunda metade do século XX (1956). Nesse período, cinquenta e oito anos, assistiu duas guerras mundiais, principalmente à Segunda Grande Guerra, e teve que se refugiar no Canadá durante o alto regime de Adolf Hitler. Brecht esteve presente na Segunda Guerra atuando na área médica nos campos de batalha. Sua escrita está marcada por esta influência de guerra, de fome, de melancolia, mas também de inovação, de coragem, de luta:

SOBRE O POBRE B. B.

Eu, Bertolt Brecht, sou das florestas
negras.
Minha mãe me trouxe para as cidades
Dentro do ventre. E o frio das florestas
Estará comigo ao me cobrir a laje.

Na cidade de asfalto estou em casa e a
caráter,
Com todos os últimos sacramentos
Ministrados: jornais, tabaco, conhaque:
Desconfiado, indolente e enfim
satisfeito.

Sou amável com os outros. E visto
Meu chapéu-coco, como todo o mundo.
Digo: são bichos de cheiro esquisito
E digo: e daí? Também sou, no fundo.

(ESSLIN, 1979, p. 17)

Este fragmento do poema evidencia a origem humilde do eu-lírico-autor e a relação com os demais. Brecht se reconhecia em outro indivíduo, numa espécie de contracena, em que há um diálogo (com palavras ou com gestos) fundamental para o desenvolvimento da peça. O principal material de trabalho de Brecht foi o homem, tanto que recolheu uma infinidade de aspectos comportamentais de anos de observação e os transpôs para os palcos.

Esse mesmo trabalho é realizado por Mia Couto em sua obra, que retira do espaço ao redor a essência de suas personagens. Nascido um ano antes da morte de Brecht (1955), acompanhou duas guerras dentro de seu país, Moçambique. A primeira guerra, pela libertação e pelo fim da colonização que Portugal exercia (Guerra Colonial), e a segunda, pela disputa de poder interna (Guerra Civil). Esteve presente nas duas situações de conflito, o que acarretou uma carga sentimental parecida com a de Brecht, conforme notamos no seguinte poema, retirado do livro de poemas *Raiz de Orvalho*:

IDENTIDADE

Preciso ser um outro
 para ser eu mesmo
 Sou grão de rocha
 Sou o vento que a desgasta
 Sou pólen sem insecto
 Sou areia sustentando
 o sexo das árvores
 Existo onde me desconheço
 aguardando pelo meu passado
 ansiando a esperança do futuro
 No mundo que combato morro
 no mundo por que luto nasço
 (COUTO, 1999)

Na última estrofe do fragmento do poema selecionado, Brecht assume que é um ‘bicho esquisito’ tal qual os demais ao redor. Essa empatia também está nos dois primeiros versos do poema de Mia Couto. O eu-lírico precisa ‘ser um outro’. Há ainda a imagem metafórica da origem, “sou grão da rocha/vento que a desgasta/pólen sem insecto” com elementos pequenos (grão, pólen) e agentes de movimentação constante (vento, insecto). O tamanho não prejudica a locomoção, embora essa mudança de lugar precise sempre de um ‘outro’.

Notamos ainda a carga política nos versos finais do poema de Mia Couto através dos vocábulos ‘combato/luto’. Em uma entrevista concedida a Marilene Felinto, intitulada Mia Couto e o exercício da humildade, o autor moçambicano fala sobre a militância presente em seu livro de poesia, *Raiz de Orvalho*, e confessa que produziu poesia panfletária: “a política foi uma coisa importante na minha vida, era importante porque eu me divertia, porque eu era

aquilo”. Prossegue a entrevista – que data de 2002 - declarando que sua militância política está mais afastada, mas sua literatura não está menos política: “Porque hoje eu tenho uma relação com essa militância já afastada, crítica, o que não quer dizer que não tenha essa militância. A dos outros mudou e a minha também, se calhar, mudou” (caderno “Mundo” da “Folha de S. Paulo”, em 21 de julho de 2002).

A política e a militância estão presentes em muitos poemas – além das peças - de Brecht. Talvez, um dos mais conhecidos, juntamente com o “Analfabeto Político”¹, seja o poema “Nada deve parecer impossível de mudar”:

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada
nada deve parecer natural
nada deve parecer impossível de mudar.

¹ *O analfabeto político*

O pior analfabeto, é o analfabeto político.
Ele não ouve, não fala, não participa dos acontecimentos políticos.
Ele não sabe que o custo de vida,
O preço do feijão, do peixe, da farinha
Do aluguel, do sapato e do remédio
Depende das decisões políticas.
O analfabeto político é tão burro que
Se orgulha e estufa o peito dizendo que odeia política.
Não sabe o imbecil,
Que da sua ignorância nasce a prostituta,
O menor abandonado,
O assaltante e o pior de todos os bandidos
Que é o político vigarista,
Pilanta, o corrupto e o espoliador
Das empresas nacionais e multinacionais.

Em Brecht a política vem acompanhada do didatismo, uma das características da escrita brechtiana, como veremos adiante. Mas seu desejo esperançoso de transformação é parecido com o de Mia Couto e de tantos outros artistas. Brecht era marxista e os ideais do partido comunista estiveram presentes nos textos teatrais, nos poemas, nas baladas e nas canções que produziu. Martin Esslin, no livro *Brecht: dos males, o menor* (1979) discorre:

Brecht se considerava um marxista, apoiava lealmente a causa comunista e fazia tudo o que podia para colocar a si seu enorme talento a serviço da mesma. Não pode haver dúvida de que, por tal causa, estava pronto a mergulhar na lama e abraçar mais de um carnicheiro.

Entretanto, moralista em essência, ele permaneceu ciente da precariedade do equilíbrio entre fins e meios implícita num compromisso tão arriscado, e da existência de um limite além do qual não poderia ir a tal compromisso. (p. 160).

Apesar desse apoio gratuito, o partido não demonstrava grande euforia pelo engajamento de Brecht, já um teatrólogo famoso na época. Tamanha exposição poderia causar alguns desagrvos ao partido, como, por exemplo, explicar por que e como Brecht recebia dinheiro do governo, a Alemanha Oriental, para a realização de suas montagens. Sabendo disso, o dramaturgo nunca ‘oficializou’ sua adesão ao partido, mas tampouco abdicou das causas comunistas em suas produções. Esslin afirma que Brecht foi marxista até o fim, criando para si uma idealização das ideias de Marx e de sua dialética. Essa ideologia estava marcada por um ziguezague do progresso, em que o cerne do erro é a sua abolição, uma “dicotomia mental na qual o crente que percebe os defeitos de seu ídolo é, ainda assim, capaz de ignorá-los completa e alegremente” (1979, p. 205).

Brecht elaborou um trabalho político em que a maior parte da produção está em dramaturgia. Esse conceito dialético de que na base do ‘erro’ está a ‘correção’ fica melhor representada quando o autor estabelece em suas peças dois espaços, como acontece na peça objeto de estudo deste trabalho, *Ópera dos três Vinténs*, em que temos a cidade de Londres com uma fronteira (ou talvez uma trincheira) social entre mendigos e burgueses; estes sobrevivem graças à exploração dos mendigos, que mendigam pedindo esmola a outros burgueses. A imagem de espaços distintos fica mais nítida quando Brecht emprega a representação de guerras em que há, necessariamente, ao menos, dois lados físicos. A temática da guerra está em inúmeras peças, como *Mãe Coragem e seus filhos*, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, *Um Homem é um Homem*, *Schweik na Segunda Guerra*, entre outras.

A onipresença da guerra também se dá em Mia Couto, como observam Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury, no livro *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008).

Elas apontam que a presença do autor como jornalista na última fase da guerra colonial e depois, a longa duração da guerra civil do pós-independência, foram fatores que corroboram a tematização recorrente.

O romance escolhido para nosso estudo, *O Último voo do Flamingo*, tem sua ação num pós-guerra, como a maioria dos romances coutianos, como, por exemplo, *A varanda do Frangipani*, *Venenos de Deus, remédios do Diabo*; *Terra Sonâmbula*, entre outros. Para as autoras, Mia Couto reconta a história do país numa recuperação do passado numa forma de modificação do presente, apontando para as diferenças de comportamento cultural na vivência desses tempos, algo que nos faz recorrer a Brecht e a Marx: na essência do erro está a solução.

Assim, trabalhando com os signos da cultura africana, em momentos distanciados no tempo, mas fazendo-os dialogar, tensamente deslocando-os, rasurando-os, ficcionalizando os registros oficiais da história, a narrativa tece um “outro real”, criando uma brecha não para a volta do “já acontecido”, mas para uma possibilidade em aberto daquilo que “poderia ter sido”, assumindo a literatura um lugar de contradição e de crise dos discursos. O discurso da história, pois, ficcionalizado, faz emergir os discursos de memória que foram silenciadas, que permanecem sem registro factual, mas que recebem vida e brilho no espaço da ficção. (FONSECA & CURY, 2008, p. 41)

É através da memória que trechos calados da história ‘real’ transmutam do espaço oral para a escrita, por meio da ficção, como no romance *A varanda do Frangipani*. No livro de Mia Couto, o fantasma de um carpinteiro é enterrado fora da terra em que nasceu junto com seus únicos bens, sua serra e seu martelo; não teve nenhum tipo de honraria fúnebre, faltou “cerimônia e tradição”, faleceu as vésperas da libertação de sua terra e, quase vinte anos após a sua morte, querem transformar sua imagem em herói. Couto dá início ao romance com essa breve explicação sobre seu primeiro narrador: o defunto Ermelindo. Enterrado aos pés de um frangipani, o fantasma é acordado por golpes e estremecimentos; estão a mexer na cova. O governo já havia o embrulhado em glória, e seu nome, para ele que não tinha nem uma cruz com inscrição, estava associado à imagem de um herói de guerra, combatente contra os ocupantes coloniais. Foi escolhido de acordo com a tribo a que pertencia. Era a maneira que o governo encontrava para dar fim às discórdias que explodiam em Moçambique após a independência. Inconformado, o defunto Ermelindo, negando qualquer tipo de honra, resolve voltar à terra para “remorrer”; para tal feito, invade o corpo do inspetor Izidine, encarregado de descobrir o assassino do diretor do asilo de São Nicolau.

O asilo, erguido com intuito de prender revolucionários que combatiam contra os portugueses, com o fim da guerra pela libertação e com o início da guerrilha interna, foi improvisado numa casa de repouso para idosos. A misteriosa maneira como se dá a morte de

Vasto Excelência, diretor do asilo, leva o inspetor Izidine até o local do crime, ou que ele pensa que é crime, para tomar os depoimentos das únicas testemunhas: os moradores. Dá-se aí a série de relatos fantasiosos, num misto de lembrança, solidão e história com muita *mise en scene*; os velhos agem como os griots dramatizando uma rede simbólica de relatos/estórias:

Para dramatizar essa rede simbólica, (...) faz do momento da contação de estórias, metáforas do duro princípio da realidade, um instante de festa, um ato gozoso em que, pelo imaginário, todos comungam do mesmo prazer de dizer e ouvir velhas estórias que resgatam os ancestrais e mantêm acesa a unidade do grupo. (PADILHA, 2007, p.44).

Aparentemente, os fatos narrados pelos moradores não têm ligação entre si e tampouco com o assassinato. Cada um assume a responsabilidade pela morte do diretor, dando motivos e justificativas para que o fizessem. Couto traça o esboço de narradores de um passado que estão querendo esquecer. As falas dos velhos parecem inacreditáveis; suas estórias de como foram parar no asilo, até a participação na morte de Vasto Excelência, funcionam como uma resistência que o autor encontra para manter viva a tradição do narrar, como vemos em Benjamim:

É a experiência da arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo alguém que narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar as experiências. (BENJAMIM, 1985,p.18).

Esses depoimentos podem ser tomados como um monólogo. Nunca há ninguém disposto a ouvir os que os moradores têm para contar, até porque, não há ninguém além deles mesmos na região do asilo. A chegada do inspetor querendo ouvir relatos/estórias causará um ato gozoso entre os velhos que misturam missossos com makas, fatos com lendas, desejos com lembranças. Criam um teatro de uma só voz para um único espectador. Isso justifica o porquê de assumirem a responsabilidade pela morte do diretor, eles querem ser protagonistas, querem chamar a atenção, precisam ser lembrados por quem está fazendo o possível para esquecê-los. E é a imagem de Izidine uma metáfora ao novo que renega o passado, o inspetor foi estudar fora de sua terra, não acompanhou a guerra contra os colonizadores e nem a guerrilha entre os povos. Está marcado para morrer; foi na verdade esse o motivo pelo qual foi enviado a São Nicolau. Tramava-se por parte de seus superiores a morte do inspetor. Sua salvação só será possível quando reencontrar sua ligação com sua pátria, sua gente, ativando a quase extinta relação novo-velho. É a esse crime, o rompimento das tradições/relações, que se refere a enfermeira Marta, quando Izidine, o inspetor, desdenha os depoimentos dos velhos:

- O crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura. (...) Estes velhos não são apenas pessoas. (...) São os guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto. (...) O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente” (...) Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor (...) Gente sem história, gente que existe por imitação. (COUTO, 2007, p.57).

- É isso que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas essas pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade. (...) Estes velhos dão o passado que você recalca no fundo de sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem... (COUTO, 2007 p.74).

A morte do ‘antigamente’ é o que se quer evitar quando a memória é recuperada por meio da ficção. E o silenciar do que é guardado na memória pode perfeitamente alterar o rumo da história, como na peça *Um Homem é um Homem*, de Brecht.

Na peça, durante uma tentativa frustrada de assalto a um templo sagrado, quatro soldados da tropa inglesa, perdem um dos seus integrantes. A norma do regimento era clara: cada grupo de atiradores só poderia andar em quatro. Além de perderem seu amigo no fracassado roubo (o soldado ficou no templo porque, enquanto tentava furtar os itens sagrados, perdeu uma parte dos cabelos e não poderia se apresentar dessa forma), ainda teriam que justificar porque haviam feitos disparos contra um prédio local. Os militares estão na fictícia cidade de Kilkoa em missão de paz. Na verdade, com a incumbência de domínio; Kilkoa está prestes a se tornar colônia inglesa e uma guerra iminente está por vir. Sem um dos integrantes da equipe, os outros três soldados resolvem ‘alugar’ um sujeito qualquer, somente para responder à chamada nominal feita no quartel. Galy Gay é esse sujeito. O simples carregador, que não sabe dizer ‘não’, é seduzido a participar da farsa, passando-se por soldado; em troca receberia bebida e tabaco.

Galy Gay, que não sabe dizer ‘não’, será transformado em cena num sanguinário soldado, ávido por guerra e sangue; ele, um simples carregador. Brecht quer mostrar o quanto um homem pode influenciar outro, e que um homem (atenção para o pronome indefinido) sozinho não pode nada.

Quando Galy Gay resolve participar da mentira, fingindo ser o quarto soldado, a prostituta mor percebe o destino que o aguarda. O singelo estivador sai de casa para comprar um peixe. No caminho encontrou com os soldados que lhe ofertam uma recompensa, se ele responder à chamada do pelotão se passando pelo quarto homem. O que os três outros milicos não esperavam é que o amigo, deixado no templo por causa da perda de um naco de cabelos, fosse incorporado ao corpo dos monges, tornando-se um deles. *Um Homem é um Homem* é

uma peça sobre mutação. Com o militar transformado em religioso, será preciso arranjar o último integrante da formação. Por isso o plano muda, e Galy Gay terá de ser reformulado em combatente de guerra:

A transformação de Galy Gay, humilde e bonachão estivador de Kilkoa, num feroz e sanguinário capitão do exército acontece com uma parábola de traçado tão exemplar, de tal limpidez, tão fabular, que chegados ao fim do drama é preciso ligar as duas extremidades e reler a cena inicial para perceber o enorme desvio ‘humano’ ocorrido entre o primeiro e o segundo ‘disfarce’ do protagonista. (CHIARINI, 1967, p. 151).

A partir do momento no qual a memória de Galy Gay é conduzida para uma outra ‘verdade’, sua história é modificada e ele ‘abandona’ ser quem era, tornando-se personagem da personagem, quase uma paródia de si. Os velhos do asilo no romance de Mia Couto são os personagens que resistem ser outros personagens, tal como o fantasma que não quer ser herói. Numa guerra, dependendo de quem conta e como o faz, o vencedor pode ser encardido como vilão e o derrotado como herói.

A insistência de Brecht e de Mia Couto em falarem tanto de guerra é a dialética necessária para nos lembrar, ou melhor, não nos deixar esquecer o quanto a paz é importante e valiosa, e que numa disputa, seja lá pelo que for, os dois lados sempre têm algo, ou muito, a perder.

No entanto, não se quer neste trabalho de maneira nenhuma afirmar que a sensação de estar em meio às guerras produziu o mesmo efeito nas escritas brechtianas e coutianas. Nosso intuito é apresentar alguns fatores que coincidem entre os autores. Não podemos afirmar, por exemplo, que Mia Couto tenha tido qualquer influência literária após o contato com alguma produção de Brecht. Nosso principal interesse é identificar pontos de aproximação e pontos de divergência entre dois escritores - um da primeira metade do século XX e o outro, da segunda -, permitindo que façamos um recorte analítico neste século em questão sobre a produção literária e teatral de dois escritores em meio ao caos da guerrilha.

1.1. BERTOLT BRECHT: O METAHOMEM

Ensinar sem alunos, escrever sem fama, é difícil. (Brecht)

O principal legado de Brecht foi, sem dúvida, a fomentação do teatro épico que difere em alguns aspectos do teatro aristotélico.

Aristóteles, na obra *Poética*, traça a distinção entre os gêneros literários e aplica classificações quanto ao dramático, dividido em tragédia e comédia. Esta representa os homens piores do que são na realidade, enquanto aquela os imita melhores do que são. Ambos os tipos que compõem o gênero dramático baseiam na imitação dos meios, dos objetos e das maneiras, o que é conhecido como ‘verossimilhança’. Ainda segundo Aristóteles, a comédia não expõe todo tipo de vício; comenta aquele que soe “o ignominioso”, promovendo o “que é ridículo”, pois “o ridículo reside num defeito e numa tara que não expressam caráter doloroso ou corruptor” (1983, p. 297). A tragédia por sua vez:

É a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separada de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (IDEM, p. 299)

No teatro propagado por Brecht, esse misto de compaixão e terror na busca pela obtenção do expurgar as emoções (catarse) não é realizada. Outro ponto que difere é a não classificação de seus textos em comédias ou tragédias. Brecht aproxima ainda mais o limite entre as categorias. O ridículo continua sendo um defeito, mas um defeito trágico que não abre mão do riso. Por exemplo, na peça *Ópera dos três vinténs*, Filch, o mendigo, conta sua história para o Senhor Peachum, relatando sua origem humilde e sua orfandade, o que justificaria seus trajes tão rotos e pobres. Por sua vez, o Senhor Peachum afirma que aquele relato não estava ‘triste’ o suficiente; que era necessário algo que gerasse mais ‘comoção’ diante do ‘terror’, talvez uma grande ferida ou uma cegueira. Ou seja, as personagens não estão a procura da catarse, elas a empregam como artifício de interpretação; afinal, trata-se de uma personagem (Filch, aparentemente sem pais) interpretando um personagem (cego ou ferido). Essas são algumas características do teatro épico.

Esslin comenta que o teatro brechtinano só pode ser entendido à luz daquilo a que se rebelava; um teatro dividido entre a “edificação emocional e o entretenimento digestivo” (1979, p. 133) Walter Benjamin lembra que o teatro de Brecht, o teatro épico, questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Não há o intuito de ‘criar’ uma ilusão diante da plateia

em busca da catarse, um teatro ‘culinário’, como dizia o teatrólogo. Brecht não se propôs a emocionar o público e sim levá-lo a pensar.

Deverá ser por isso a todos os momentos evidentemente aos espectadores que ele não está testemunhando acontecimentos reais que se estejam passando diante de seus olhos *naquele momento*, mas que, pelo contrário, estão sentados num teatro, ouvindo um relato (por mais vívido que este possa ser) de coisas que aconteceram *no passado* em determinado momento local. Eles deverão sentar-se, relaxar e meditar sobre as lições a serem aprendidas desses acontecimentos longínquos, como fazia o público dos bardos que cantavam os feitos dos heróis nas casas dos reis gregos. Donde o termo teatro épico. Enquanto que o teatro de ilusão procura recriar um presente espúrio, tentando fingir que os acontecimentos da peça estão desenrolando na hora de cada espetáculo, o teatro “épico” é estritamente *histórico*; e constantemente lembra a plateia de que ela está apenas ouvindo um *relato* de acontecimentos passados. (ESSLIN, 1979, p. 136).

O próprio Brecht afirma, em um de seus *Diários de Trabalho*, que a forma épica é a única que poderia abranger todos os processos. Mais uma vez recorremos a Benjamin e sua observação de que as formas do teatro épico “correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio” (2010, p. 83). A mistura de todas essas linguagens torna o teatro brechtiano num teatro *épico*. O termo ‘épico’ aqui não está empregado totalmente com o mesmo sentido aristotélico, apesar de manter uma relação semântica; afinal, o teatro de Brecht também – e literalmente – canta os feitos já passados dos personagens. Por isso a escolha desse vocábulo; é épico porque é um teatro somente de ações que já aconteceram; dessa forma, o palco é uma fotografia, um filme, uma pintura, algo já realizado, permitindo que agora, com distanciamento, o espectador pense no que foi ensinado e demonstrado.

Dialética e distanciamento são outras características desse teatro. Na verdade, a ideia de distanciar aplicado no teatro épico é por si dialética. Distanciar é usado com o sentido de afastamento, pois uma vez que o público não está assistindo a uma ação cênica no suposto momento em que a mesma ocorre (tradicional), e sim, um acontecimento passado (épico) há uma natural distância entre o palco e o público, a mesma distância que há, por exemplo, entre o espectador e uma fotografia. Gerd Bornheim, autor do livro *Brecht: estética do teatro*, apresenta a seguinte definição para o termo distanciamento: “Distanciar um acontecimento ou caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. (1992, p. 243). Por exemplo, quando a Viúva Begbick, na peça *Um Homem é um Homem* interrompe a ação entre o primeiro e o segundo ato e informa aos espectadores uma espécie de resumo do que foi visto e do que será assistido adiante, referindo-se ao autor do texto, o próprio Brecht:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.

E isso qualquer um pode afirmar.

Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar

Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. (1987, p. 181)

Ao fazer referência a si mesmo no meio de uma peça sabidamente de sua autoria, Brecht causa o espanto e a curiosidade, reforçando a marca do afastamento entre o que se vê no palco e que isso irá causar na plateia. Se Brecht consegue provar que todo homem pode ser ‘montado’ e ‘desmontado’ por outro homem, sem dúvida, o público sentirá interesse pela demonstração e comprovação de como e por que isso se dá. A partir do desenrolar das ações da trama, cada espectador ‘aprenderá’ como não ser manipulado e como não ser moldado atendendo as demandas dos sistemas, quer econômico, quer social. Na peça, o estivador Galy Gay é ‘desmontado’ e ‘remontado’, passando de estivador a guerrilheiro sanguinário.

O efeito de distanciamento é aplicado também no ator. Constantini Stanislavsky construiu a teoria do ator que ‘vive’ a personagem, que busca entendê-la, que procura descobrir os gestos, o tom de voz; quase uma transfiguração do intérprete no interpretado. A teoria brechtiana opõe-se a esses conceitos e defende que o ator deve estar consciente em cada movimento quando estiver em cena, que ele apenas empreste seu corpo e voz ao papel e que fique claro de que se esta diante de uma interpretação. O ator pode comentar o comportamento do próprio personagem que interpreta, até porque, no teatro épico o ator desempenha várias funções: diretor, contrarregra, iluminador, percussionista, etc. Os princípios de distanciamentos contidos no texto não-aristotélico devem ficar ainda mais claros para quem assiste, daí a autonomia do ator em deixar transparecer para o público as rubricas textuais evitando, dessa forma, a alienação e a identificação com a personagem, pois

o oposto de uma identificação é a preservação de uma existência independente, a ser mantida separada, alheia, estranha – conseqüentemente o diretor deve lutar para produzir, por todos os meios ao seu dispor, efeitos que manterão a plateia separada, afastada da ação. (ESSLIN, 1979, p.136)

A partir do momento que Brecht afasta seu público da ação cênica com a finalidade de aproximá-lo da questão apresentada e refletir sobre a mesma, isso confere um caráter dialético. “O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como cópia de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso”. (BENJAMIN, 2010, p. 89). O gesto é a comprovação mais visível da dialética no teatro épico. Benjamin aponta que o gesto detém duas vantagens para o teatro épico: a primeira é que o gesto é pouco

falsificável, ao contrário do discurso; a segunda, o gesto possui um começo e um final determináveis. Por isso, Brecht interrompe a ação cênica várias vezes, porque, quanto mais interferências forem realizadas nas cenas, os diálogos serão fragmentados, mas os gestos não, como se exercessem o papel da fotografia, já que uma vez a foto retirada, aquele gesto capturado, será imexível.

Os demais elementos do teatro épico brechtiano também contribuem para o efeito de distanciamento. A metalinguagem usada por Brecht em suas peças, como já vimos, além da fotografia, os cartazes, as músicas, as projeções são mecanismos que cortam a ação dando espaço ao gesto.

Outra característica do teatro épico é o didatismo, fator que tornaria Brecht ainda mais conhecido. Em algumas de suas peças, ele usa o termo, como acontece na peça *A Peça Didática de Banden-Baden sobre o Acordo*. Devido, provavelmente, ao seu envolvimento com os ideais do partido comunista, Brecht escreve suas peças com grande teor pedagógico, como, por exemplo, no texto classificado por ele como parábola, *A Alma Boa de Setsuan*. A parábola é um texto de aprendizagem e de fundo moral. Nessa peça-parábola, a protagonista, uma prostituta, fica proibida de dizer ‘não’ a quem quer que seja. Três deuses vieram à Terra e foram acolhidos por Chen Tê, a prostituta. Em agradecimento, os três lhe dão uma quantia em dinheiro, acreditando que, fazendo o bem, ela só terá o bem como retorno; por isso fica proibida de negar os pedidos dos demais. O problema é que todos começam a explorá-la e, para se vingar, Chen Tê cria um personagem, seu primo que só sabe dizer ‘não’, Chin Ta. Pronto, a partir daí tem-se o ensinamento do poder de um ‘sim’ e de um ‘não’. Aliás, esse é o nome de outra peça brechtiana, *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. É justamente por não saber (e depois por não querer) dizer ‘não’ que Galy Gay troca um peixinho por um fuzil. Brecht considerava *Um Homem é um Homem* como um grande apólogo, outra forma textual didática. A moral neste caso está no humor. Ao se tornar personagem de si, Galy Gay recupera um tradicional mecanismo do riso: o disfarce. Brecht demonstra como a sociedade está preocupada com a presença abstrata do sujeito, ignorando sua concretude existencial, como se todos usassem uma máscara e só importasse a representação e não o representante. O disfarce no fim é tão perfeito que Galy Gay se reconhece como Jip.

O humor, estudo deste trabalho, também se apresenta em seu teatro, principalmente nas peças *A Alma Boa de Setsuan*, *Um Homem é um Homem* e *Ópera dos Três Vinténs*. A primeira, como já vimos, é classificada como uma parábola; a segunda, como um apólogo.

Brecht compôs algumas óperas, mas a de maior sucesso, sem dúvida, é a que estamos analisando, tendo ganhado versões para o cinema e para os livros, e sido publicada em forma de romance.

As óperas são construções repletas de músicas que, unidas, ‘corporificam’ uma ação, e seu efeito é sempre catártico. Na década de 1920, as óperas estavam em voga na Alemanha; principalmente, após a montagem do texto inglês *The Beggar’s Opera*, de John Gay, (1728). No ano de seu bicentenário, a peça ganhou uma famosa edição, o que despertou a curiosidade de Brecht. O autor já havia incorporado algumas canções em algumas de suas peças, mas numa ópera a parte musical é muito mais ampla. Como efeito de distanciamento, as interrupções dos diálogos ou a transposição destes para árias, duetos ou coros motivaram Brecht a criar mais textos desse gênero, como, por exemplo, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, muito mais musical do que a própria *Ópera dos Três Vinténs*.

O humor desta peça está na trama. Um chefe de ladrões de rua, Macheath, ou Mac Navalha se casa com Poly, filha do Senhor Peachum, um empresário que controla a mendicância em Londres, onde a história se passa. Peachum conta com a amizade de Brown, o Tigre, chefe de polícia local para que seus negócios sejam ‘legais’. Brown é pai de Lucy, mas desconhece que a filha mantém um caso com Mac e que está grávida dele. Além disso, prostitutas e mendigos dividem os espaços da cidade. Ao saber do casamento de sua filha Polly com o principal *gangster* local, Peachum exige a captura dele ao chefe de polícia. O inusitado é que Brown e Mac são amigos de infância e sócios em alguns contrabandos. Está armada a rede de confusões responsáveis pelo humor e pelo riso e, por que não, pela ironia.

O senhor Peachum critica a amizade de Brown com um contraventor, um homem fora da lei, apesar de explorar pessoas que mendigam para ele. Ao montar a empresa “O Amigo do Mendigo” e dar status de corporação, com direitos trabalhistas e carga horária aos funcionários, seu negócio não é encarado como trabalho escravo ou ilegal; é aceito pela sociedade e ele quer ser visto como benfeitor. Peachum percebe que, em tempos de crise, todos acabarão virando pedintes, o que ele faz é oficializar o ofício. Sua parceria com o Tigrão é a garantia de que não haverá problema algum com as autoridades, mediante, claro, uma pequena taxa que o chefe de polícia recebe. Além disso, Tigrão também fiscaliza para saber se não existem mendigos ‘ilegais’, autônomos. Polly percebe que os negócios do pai estão com os dias contados, porque, se há uma crise, ninguém vai querer dar esmola. Ao contrário, as pessoas irão começar a roubar; por isso, é preciso mudar de ramo. Daí seu

interesse em casar com um ladrão. Polly é uma empreendedora, e seu casamento não passa de interesse financeiro. Ela gosta de Mac, mas gosta ainda mais dos benefícios que a união com ele trará. Para padrinho de casamento, Mac convida seu melhor amigo, o Tigrão. Brown também cuidava para que não houvesse nenhum tipo de interrupção quando Mac estivesse fazendo seus assaltos, recebendo por este serviço sua parte dos lucros. A vida de Brown estaria muito boa e tranquila se não fosse a ameaça feita por Peachum: ou ele prende e executa o ladrão Mac, ou todos os mendigos e prostitutas iriam às ruas, bem no dia da coroação da rainha, para expor suas mazelas e cartazes de protestos. Sem ter o que fazer, o Tigrão começa a caça ao amigo ladrão.

Alertado por Polly do perigo que corre, Mac Navalha resolve fugir, deixando os negócios a cargo da esposa. Porém, Mac é um inveterado mulherengo e não abre mão de toda quinta-feira ir ao prostíbulo passar as tardes com alguma mulher. Uma delas é Jenny Espelunca, apaixonada por Mac, de quem já fez diversos abortos e levou inúmeras bofetadas. Acreditando que um hábito tão comum não seria pensado pela polícia, afinal, quem está fugindo foge dos locais rotineiros, Mac vai ao encontro das prostitutas. O que ele não podia imaginar é que a Senhora Peachum havia oferecido dinheiro para que as meninas desfilassem e para que denunciassem, caso Mac aparecesse. Justamente Jenny será a autora da delação. Dando um beijo em Mac, tal qual Judas, Jenny entrega Mac à polícia, numa quinta-feira, para que ele seja executado, na sexta-feira, tal qual Jesus.

Não é de modo gratuito que Brecht faz esta quase imperceptível aproximação entre a história da ópera e a história bíblica. Na verdade, tanto Jesus quanto Mac são personagens marginais e a inusitada aproximação entre eles reforça o humor. Contudo, Mac é salvo ao término da peça; afinal, é uma ópera e faz parte do corpo desta a apoteose final, e uma execução não seria apoteótica. A chegada de um arauto real traz o perdão da rainha, além de um título de nobreza e uma mesada para Mac, confirmando os instintos empresariais de Polly, que, de fato, ascendeu socialmente. A propósito, Polly possui o traço mais realista enquanto Lucy representa o lado mais romântico. Porém, Brecht brinca com esses detalhes e coloca em Lucy as consequências da realidade, - gravidez - e em Polly, a idealização do marido perfeito. Há um embate entre elas numa cena na cadeia, rica em humor. Mac atrás das grades tenta apaziguar a situação. Estava fazendo juras de amor a Lucy e pedindo que ela intercedesse ao pai, quando Polly entra e se apresenta como a legítima esposa.

MAC – Honestamente, Lucy, será possível que seja tão insensata a ponto de ter ciúmes de Polly?

LUCY – E você não está casado com ela, seu animal?

MAC – Casado! Essa é boa! Eu frequento a casa. Falo com ela. Às vezes até lhe dou uma espécie de beijinho, e agora essa cretina anda espalhando por aí que está casada comigo. (...)

LUCY – Oh, Mac, eu queria apenas ser uma mulher decente. (...) *Entra Polly.*

POLLY – Onde está meu marido? Oh, Mac, até que enfim. Não vire o rosto, você não precisa sentir vergonha de mim. Afinal, sou tua esposa.

LUCY – Ah, seu patife ordinário.

POLLY – Oh, Mackie na cadeia. Por que não fugiu pelo pântano de Highgate? Você me disse que não visitaria mais aquelas mulheres. (...)

LUCY – Ah, mais que vagabunda.

POLLY – O que é isso, Mac? Quem é essa mulher? Ao menos diga a ela quem eu sou. Por favor, diga a ela que eu sou tua esposa. Não sou tua esposa?

LUCY – Seu velhaco traidor, então você tem duas mulheres, seu desgraçado?

POLLY – Diga, Mac, eu não sou tua esposa? Não fiz tudo por você? (...) Sua... ou você fecha agora essa latrina, seu trapo, ou eu lhe encho a cara de sopapo, prezada senhorita!

LUCY – Fora daqui, sua lambisgoia! (BRECHT, 2004, p. 68-72)

Depois de um bate-boca, Lucy apresenta a barriga e pergunta a Polly se acha que aquilo é obra do Espírito Santo. Vendo que não há mais argumentos, Mac renega Polly, dizendo que ela é uma vadia qualquer. Senhora Peachum chega à cadeia e arrasta a filha de lá. A cena encerra com o cinismo soberano de Mac e a inocência de Lucy. Estas fronteiras nas construções das personagens também são efeitos de distanciamento e artifícios do humor.

Ao se apresentar romântica-realista-romântica, Lucy gera humor, por ser o tempo todo uma contradição de si, confirmando que ninguém é uma coisa só; somos formados por diversos sistemas, como aponta Pirandello em seu estudo sobre o humorismo:

A vida é um fluxo contínuo que nós procuramos deter, fixar em formas estáveis e determinadas, dentro e fora de nós, porque nós já somos formas fixadas, formas que se movem em meio a outras imóveis, e que por isso pode seguir o fluxo da vida, até que, enrijecendo-se sucessivamente, o movimento, já pouco a pouco relentado, não cessa. As formas que procuramos deter, fixar em nós esse fluxo contínuo, são os conceitos, são os ideais em relação aos quais queremos nos conservar coerentes, todas as ficções que nós criamos, as condições em que tendemos estabelecer-nos. Mas dentro de nós, o fluxo continua, indistinto, sob os diques, além dos limites, que nós impomos, ao compor-nos uma consciência, ao construir-nos uma personalidade. (1999, p. 169).

Essa contradição de personalidade inusitada pode soar ridícula, porque estamos sempre buscando a ilusão de que tanto as personagens quanto nós mesmos somos detentores de uma

única e exclusiva personalidade. Se assim o fôssemos, seríamos uma espécie de caricatura, que tanto Bergson quanto Pirandello entendem como exagero do exagero de um único traço marcante. Nesse caso, temos o sentido do contrário, o cômico. E, como não estamos fechados numa personalidade só, é justamente isso que distingue o humor do cômico, segundo os estudos de Pirandello. Se o humor é um sentimento, como classificou o dramaturgo italiano, e por ser sentimento gera a reflexão, é justamente esta reflexão que marcará a fronteira.

A reflexão é capaz de descobrir essa construção ilusória tanto ao cômico e ao satírico quanto ao humorista. Mas o cômico somente há de rir dela, contentando-se em desinflar essa metáfora de nós mesmos, edificada pela ilusão espontânea; o satírico desdenhará dela; o humorista, não: através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso; desmontará essa construção, mas não para rir unicamente; e em vez de desdenhar dela, talvez rindo, compadecer-se-á. (PIRANDELLO, 199, p. 165)

Por isso, Brecht alterna as emoções e os comportamentos das personagens. Quando sai da cela para execução, Mac é amparado por Polly e por Lucy. Ambas, cada uma de um lado, seguram o braço do marido compartilhado e entendem que ele precisa das duas. O interessante é que há uma rubrica de Brecht sobre a cena da reconciliação entre Polly e Lucy: “Esta cena é especialmente para aquelas atrizes que, fazendo o papel de Polly e Lucy, possuem talento de comediante”. (2004, p. 90).

POLLY – Distinta senhora, a senhora tem que me desculpar. Ontem, o comportamento do senhor Macheath me deixou muito irritada. Realmente, ele não podia ter nos colocado numa situação como aquela, não é mesmo? A senhora bem que deveria dizer isto a ele quando o vir.

LUCY – Eu... eu... não o verei.

POLLY – A senhora o verá, sim.

LUCY - Eu não o verei.

POLLY - Como assim?

LUCY – Mas ele a quer muito bem.

POLLY – Que nada, é a senhora que ele ama, estou certa disso.

LUCY – Muito amável.

POLLY – Mas, distinta senhora, o homem sempre tem medo da mulher que o ama demais. É claro, em consequência disso, ele menosprezava e finalmente evita a mulher. Logo vi que ele estava comprometido com a senhora de uma maneira que eu não podia prever. [...]

LUCY – Bem, querida senhorita, eu realmente não sei se o senhor Mancheath é o único culpado. Você nunca deveria ter deixado a sua classe social, senhorita.

POLLY – Senhora Mancheath.

LUCY - Senhora Mancheath. [...]

POLLY – Estou tão feliz! Pelo menos no fim dessa tragédia encontrei uma verdadeira amiga.

LUCY – Por favor, Polly, não seja tão amável comigo. Realmente eu não mereço. Ah, Polly, os homens não prestam.

POLLY – É claro que os homens não prestam, mas o que podemos fazer?

(IDEM, p. 90-94)

O primeiro embate entre a esposa e amante se modifica. A ofensa direta e cruel cede espaço à ironia velada e a uma carga de humor. Lucy chama Polly de senhorita e esta a corrige, frisando o ‘senhora’, o que imediatamente é corrigido por Lucy. É o modo cômico que Polly encontrou para deixar evidente que ela é a esposa, a mulher casada, enquanto Lucy ainda é solteira, senhorita. Ao ser complacente com Lucy, Polly é chamada de amável. E, ao término do trecho selecionado, vemos as duas concordando que os homens não prestam. Da impossibilidade de concordar em algo de comum acordo, surge promovendo o riso.

O último recurso do teatro brechtiano que apresentaremos é a paródia. Esta contém em si o distanciamento em sua essência; por isso, a predileção de Brecht em elaborá-la, em especial, na *Ópera dos Três Vinténs* (1928). Vimos que a peça recupera a trama de um texto do século XVIII, de Jonh Gay, intitulada *Ópera dos Mendigos*. Vale ainda ressaltar que a peça de Brecht também foi parodiada no Brasil, na década de 1970, com o título de *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque.

Para o entendimento do conceito de paródia, utilizaremos a pesquisa de Linda Hutcheon, *Teoria da Paródia* (1985). Nesse livro, ela esmiúça o conceito desde sua etimologia. O termo vem do grego ‘para’ + ‘odos’. Este significa “canto”, enquanto aquele era comumente definido como “contra”, ou seja, a parodia é um contra-canto, uma oposição, um contraste entre os textos. Linda chama a atenção para outro significado do termo ‘para’ = “ao longo de”. Nesse caso, a paródia é uma sugestão de acordo entre os textos ao invés de uma oposição. Esse acordo precisa de um distanciamento mínimo temporal, por isso cada texto paródico busca num passado um texto dito primário e o (re)contextualiza no presente momento em que o texto está sendo produzido ou em a ação de passa.

“A paródia é um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelos seus *ethos*. É uma das maneiras que os artistas modernos arranjaram para com o peso do passado. A busca da novidade na arte do século XX tem-se baseado com frequência – ironicamente na busca da tradição”. (HUTCHEON, 1985)

O texto de John Gay é de 1728. Dois séculos depois, Brecht remonta a história, criando apenas mais um personagem e uma nova cena – o chefe de polícia Brown não existe no primeiro texto de Gay. O cenário é mantido, porém há uma clara distância entre uma Londres do século XVIII, no auge da Revolução Industrial e das crises econômicas pertinentes à época, e uma Londres na segunda década do século XX, um ano antes da grande crise que quebrou a Bolsa de Valores de Nova Iorque. (1929). Além disso, a figura real também perde o mesmo posto e poder que havia no século XVIII, haja vista que na versão de Brecht a rainha é uma figura decorativa – embora fundamental para a não execução do herói. Na versão brasileira, a coroação da rainha é substituída pelo dia primeiro de maio, dia do trabalhador. Os mendigos de Gay e de Brecht cedem espaço às prostitutas, numa Lapa dos anos 1940, em plena Segunda Guerra Mundial. O bando de gangster é transformado em malandros de terno branco, sapato de suas cores e navalha no paletó. Mas nem Brecht, tampouco Chico Buarque, tinham como saber se suas versões para o texto de Gay teriam o mesmo sucesso, e isso dramatiza ainda mais a paródia, como salienta Hutcheon, e essa dramatização é feita graças ao componente mais retórico da paródia: a ironia.

Linda Hutcheon discorre que, pelo fato da paródia conter ironia, ela pode ser comumente definida somente como um texto satírico, que reescreve alguma coisa a partir de um texto com a única finalidade de zombaria ou de comicidade. Na verdade, a ironia está para além dessa excludente função – como veremos com mais calma no segundo capítulo desse trabalho. Toda paródia é uma “transcontextualização”, é uma repetição, mas com diferença. E a diferença entre o texto parodiado e o paródico se marca através da ironia, que pode conter um aspecto bem humorado ou depreciativo; pode apontar elementos positivos do texto primário, ou somente os elementos negativos. “O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (...) entre cumplicidade e distinção”. (1985, p. 48). É por isso, ainda, que Hutcheon nomeia a paródia como ‘bitextual’, porque evidencia as semelhanças e as diferenças.

É justamente por tais aspectos que a paródia está entre os componentes do efeito de distanciamento empregados por Brecht, porque ela por si mesma é formada necessariamente de distância temporal entre os textos parodiados e paródicos. Brecht defendia que a paródia – talvez sem usar esse termo adotando o termo ‘cópia’ com a carga semântica de paródia – deveria ser superada não no sentido de que a obra posterior deveria ser melhor ou mais bem acabada; superação no sentido que são e precisam ser obras separadas e independentes. Para Brecht, copiar é uma arte. Gerd Bornheim aponta que às vezes o efeito de distanciamento

promove um agrandamento da cópia, “uma espécie de hiper-realismo que permite melhor observar os seus contornos, e, por outro lado, ela passa a ser lida através das investidas do espírito crítico” (1992, p. 364). Essa é a explicação para que a peça de Brecht fizesse tanto sucesso e merecesse versões em cinema e romance. *A Ópera dos Três Vinténs* presta uma referência ao texto de John Gay, mas não está presa ao texto primário.

Para encerrar e deixar mais claro as diferenças do teatro de Brecht de um teatro considerado clássico, ou aristotélico, apresentaremos um quadro comparativo que melhor elucidada e sintetiza o que foi brevemente apresentado acima. Tanto Gerd Bornheim quanto Paolo Chiarini (1967), em seus estudos sobre o teatro de Brecht, classificam e organizam as diferenças entre o teatro brechtiano e o aristotélico da seguinte forma:

<i>FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO</i>	<i>FORMA ÉPICA DO TEATRO</i>
O palco “corporifica” uma ação	Relata uma ação
Envolve o espectador numa ação, e	Torna-o um observador
Consome sua atividade	Desperta sua atividade
Torna possíveis seus sentimentos	Força-o a tomar decisões
Proporciona-lhes emoções, vivências	Proporciona-lhes conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	Ele é contraposto a ela
Trata-se de suggestionar	Trabalha-se com argumentos
Pressupõe- o homem um ser conhecido; o homem imutável	O homem é objeto de indagações; o homem mutável e modificador
Uma cena serve a outra; progressão; curso linear dos acontecimentos	Cada cena tem vida própria; montagem; por curvas
O pensamento determina a existência; sentimento	A existência social determina o pensamento; razão

1.2 MIA COUTO: ALÉM DA ORATURA

As línguas servem para comunicar. Mas elas não apenas “servem”. Elas transcendem essa dimensão funcional. (Mia Couto)

Muito se tem estudado e pesquisado sobre a considerável obra de Antônio Emílio Leite Couto, conhecido pela alcunha de Mia Couto. Na maioria dos casos, os estudos se debruçam sobre a, aparente, inesgotável capacidade de ‘brinciar’ com as palavras, a influência da tradição oral, compondo-as quer por aglutinação ou justaposição; ou então as derivando com prefixos e sufixos. Isso sem mencionar a carga semântica com a qual ele joga todo o tempo e a linguagem em prosa cheia de poesia, como ele afirma num discurso Quebrando Armadilhas, proferido durante um Congresso de Leitura COLE, em Campinas, 2007, e posteriormente publicado no livro de ensaios *E se Obama fosse africano* (2011). “A poesia é um modo de ler o mundo e escrever nele outro mundo”. (p. 95).

É claro que faremos alguns apontamentos sobre tais características, mas o que nos interessa e é objeto neste trabalho é a presença do humor e da ironia através de uma linguagem elaborada num romance específico de Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, além, claro, da força e da expressão política no discurso coutiano, contida não somente neste livro, mas em sua obra de um modo geral.

Nesse mesmo artigo, Mia Couto chama a atenção para a questão da linguagem. Devemos entender, segundo ele, de onde vêm as palavras, suas etimologias, suas derivações, pois assim teremos mais propriedade ao empregá-las. A própria palavra ‘ler’ vem do latim *legere* e significa “escolher”, isso porque os romanos escolhiam os grãos melhores quando colhiam os cereais. “Ora o drama é que hoje estamos deixando de escolher. Estamos deixando de ler no sentido a raiz da palavra”. (p. 97). Tal entendimento dos significados que podem assumir cada vocábulo é fundamental para compreender as comunidades discursivas onde residem a ironia e o humor. No capítulo seguinte trataremos com mais detalhe sobre os conceitos e como identificar esses recursos. Por hora, nosso intento é apontar que Mia Couto está além da questão da oralidade na literatura, o imprescindível é perceber a política das palavras em suas construções, em especial no romance objeto de análise em questão. A língua é a pátria do escritor.

A minha língua portuguesa, repito a minha língua portuguesa, é a pátria que estou inventando para mim. Essa língua nómada não quero a perder, não quero ficar exilado desse tempo em que não havia o tempo. Cito um habitante de Tizangara, um

lugar em que voam flamingos. Dizia assim: “Não é de um tempo que tenho saudade. Saudade tenho é de não haver tempo nenhum”. (2011, p. 186).

Mia Couto cita a vila fictícia do romance *O Último Voo do Flamingo* e a fala do velho Sulplício, pai do tradutor. Quando as explosões sem explicações dos soldados das Nações Unidas começam a ganhar proporção internacional, o ministro local vai até o pequeno vilarejo, que fica totalmente descentralizado, com ruelas de poeira. Junto com ele, chega um investigador enviado pela ONU, um italiano, Massimo Risi. Como provavelmente um estrangeiro não compreendesse a língua local, um tradutor é contratado. É esta personagem quem narra a maior parte do romance, que também contém narrações feitas pelo administrador, pela prostituta, pelo padre, pelo feiticeiro, pela velha-moça; porém, a maior concentração narrativa está nas palavras do tradutor, além de ser ele o responsável pela transcrição das demais falas narradas para o papel, uma personagem sem nome, designado e identificado pela função.

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assistia a tudo o que se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. (COUTO, 2010, p. 9)

Esse trecho acima é a introdução do romance e a apresentação do narrador. Nele notamos a confirmação do idioma (português) e a afirmativa de que tudo foi escrito pelo tradutor. Ao término do fragmento, vemos que o que está no romance é apenas a transposição dos fatos do estágio oral para a escrita, mas que o significado real dos acontecimentos não é traduzível. Mia Couto, em outro ensaio, Luso-afonias: a lusofonia entre viagens e crimes, apresentado na Universidade de Faro, em 2001, discorre que, no momento de caos e de desordem, a língua segue forte, capaz de atravessar as fronteiras, mesmo as inimigas, e se mestiçar, porque “a oralidade é vista por Mia Couto como um sistema de pensamento fornecedor de conhecimento e saberes rearticuláveis” (FONSECA & CURY, 2008, p. 13). A oralidade é usada com a finalidade de aproximar e atravessar as fronteiras regionais e sociais que a escrita, às vezes, não ultrapassa. Essa é uma estratégia do autor para confirmar os ‘namoros’ linguísticos de uma língua, capaz de superar até mesmo a guerra e a morte, ignorando qualquer barreira:

- Não é você que fala fluentemente as outras línguas?

- Falo umas línguas, sim.

- Línguas locais ou mundiais?
- Umas e outras. Umas de estrada. Outras, de corta-mato.

(COUTO, 2010, p. 17)

No fragmento destacado acima, acontece o diálogo entre o administrador e o tradutor. Nele podemos perceber a questão das línguas aprendidas na vivência (corta-mato), nos caminhos (estradas), como representações da oralidade. No capítulo em que explica a história dos flamingos, que era contada por sua mãe, o narrador se apresenta como um falador. Ao repetir a lenda dos flamingos que empurravam o sol de um lado ao outro do mundo, o tradutor/falador mantém viva a tradição através da oralidade, um *griot* que desde o início do livro anuncia que tudo o que está por vir será uma grande contação de casos. O romance é dedicado “à Joana Tembe e ao João Joaquinho, que me contarão estórias como quem rezava” (IDEM, p.5). Nesse capítulo, o tradutor explica ao investigador sua origem. Seu nascimento tinha sido complicado porque nasceu por defeito e parte de si havia ficado dentro do ventre da mãe; por isso, ela não o enxergava. Com a impossibilidade de ter outros filhos, o marido se ausentou e gastou tempo e mocidade com outras, enquanto o tradutor/falador ficava junto à mãe, lhe vendo e ouvindo caírem as lágrimas. Crescido, saiu ao mundo a reunir conhecimento e, quando fosse a hora, a mãe mandaria chamá-lo. Somente na hora do falecimento, na fronteira entre morte e vida, tal qual no parto, a mãe pode vê-lo de fato. Após a morte da mãe, o tradutor saiu em busca do pai, o velho Sulplício, sábio e conhecedor dos caminhos da mata.

Além de contar sua própria história, o tradutor/falador transcreve e traduz os fatos da vila de Tizangara aos leitores, como se estes também fossem estrangeiros. As cartas do Estevão Jonas, o administrador, as memórias de Temporina, a velha-moça, as gravações de áudio de Ana Deusqueira, a prostituta, e os relatórios de Massimo Risi, o investigador italiano só são conhecidas após a transposição e organização do tradutor/falador que, atua ainda, como escritor. Ele é o responsável pela condução do mistério dos soldados explodidos até o término do livro, passando sutilmente pela fronteira da oralidade para a escrita, com a mesma leveza com a qual os flamingos empurravam todos os dias o sol para o outro lado do mundo.

O tradutor funciona, portanto, como um desvelador de diferentes códigos, como aquele que possibilita o acesso às experiências vividas pelos personagens introduzidos na trama. Nesse sentido, pode-se dizer que é também o falador, na legítima tradição dos contadores. (FONSECA & CURY, 2008, p. 25).

Muito mais que organizar os dados da trama e deixá-los em português ‘visível’, o tradutor também atua como agente político. Todo o romance é uma denúncia das explorações que seguem em Moçambique, mesmo depois do fim do regime colonial. Com a expulsão dos

colonizadores e a conquista da independência, os ideais de igualdade e de liberdade pareciam mais próximos de serem alcançados. Desejava-se mostrar ao mundo que ali estava uma nação e não uma extensão de outro país. Porém, após a guerra colonial, dá-se início a guerra civil pela disputa de poder internamente. O enredo do romance em questão é o pós-guerra civil. A vila ficcional de Tizangara representa todo o país, desconfigurado depois de tantos conflitos e que usa a imagem da miséria para sobreviver.

Eis o indício de ironia e de humor. Houve uma guerra para expulsar os estrangeiros das terras e dos espaços locais, sustentando a tese de que havia a possibilidade do país sobreviver com seus próprios esforços e com sua mão de obra local. Mas, com o fim da guerra civil, o administrador, que outrora lutou nos campos de batalha, aceita de bom grado toda e qualquer contribuição financeira que venha do estrangeiro. As explosões tornam-se uma ameaça aos negócios e não às vidas ao redor. As explosões e o que resta dos corpos dos soldados – o pênis – também corroboram o humor e a ironia.

O dilaceramento dos corpos dos soldados da ONU, metáfora que alude a uma terra também fragmentada, física e culturalmente. A única parte que resta dos corpos dos soldados são os pênis, alegoria fálica de um poder ora destituído, sem função, uma vez separado do corpo: “Nu e cru, eis o fato: apareceu um pênis decepado em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado” (UVF, p. 15). A partir dessa alegoria, a terra vai ser revista por diferentes olhares: o dos estrangeiros – soldados, tradutor -, o dos nativos, das prostitutas, dos velhos, dos loucos. Restos de visões sobre a terra articulam-se alegoricamente, sem possibilidade de constituir um panorama harmônico do país ou da história de Moçambique. (FONSECA & CURY, 2008, p. 55-56).

Não há o interesse por parte dos governantes, representados pela figura do administrador Estevão Jonas, em amenizar as questões sociais como fome, desemprego e a falta de recursos básicos à sobrevivência. Um exemplo disso é a cena na qual Massimo Risi se instala na hospedaria local e pergunta pela água nas torneiras, e o hoteleiro informa que na manhã seguinte um miúdo traria um balde. A luz também tinha tempo de duração, o italiano se quisesse, deveria usar pilhas em seu gravador. Também alerta do estrangeiro que se aparecessem no quarto um inseto, louva-a-deus, não era para matá-lo, que depois o tradutor explicava o porquê, mas adiantou que eram “razões nossas”.

A presença da tradição está misturada com as péssimas condições de vida, uma estratégia irônica e humorada da linguagem coutiana nesse romance, confirmando a ideia de Linda Hutcheon de que a ironia é uma construção política e de que o humor é um sentimento, segundo Pirandello.

No livro *Teoria e Política da Ironia*, Hutcheon defende que a ironia é uma tática do discurso, e que, além de ser uma figura de linguagem que diz o contrário do que se pensa, a ironia “engaja muito mais o intelecto do que as emoções” porque “nega as certezas ao desmascarar o mundo com as ambiguidades” (2000, p. 33). Esse ato de desmascarar é realizado em *O Último Voo do Flamingo*; afinal, a presença dos soldados da ONU em território africano não significa somente uma garantia de paz, não deixa de denotar a interferência no país, porque não deixam de serem soldados, mantendo viva a imagem da guerra. Aos poucos, outras ‘máscaras’ vão caindo ao longo do livro.

O senhor bem sabe: o serviço de chefe não dá nenhum ordenado apalpável. Felizmente, mudaram as coisas, estamos a abrir os olhos, vingarmos das magrezas. Já eu tenho as minhas propriedades, meus negócios estão espreitando por aí. Já encetei com esses sul-africanos que apareceram aqui, entreguei uns terrenos, tudo cá-dá-lá. Mas isso não é para ser comentado, a gente exhibe riqueza e logo desponta a inveja.

Estou a escrever essas coisas, Camarada Excelência, é porque estamos comprometidos politicamente. Como se diz: casas juntas, ardem juntas. A minha dúvida, Excelentíssimo Camarada, é a seguinte: não será que o padre Muhando tem razão? Não será que deveríamos cuidar melhor da vidas das massas? Porque na verdade é que o caracol nunca deita fora de sua concha. O povo é a concha que nos abriga. Mas pode, repentinamente, tornar-se fogo que nos vai queimar. Até me dá arrepio pensar nisso, eu que já senti as mãos queimarem-se. Essa luta, Excelência, é da vida e da morte e vice-versamente.

Despeço-me enviando as sinceras saudações revolucionárias. Ou, rectificando: os excelenciosos cumprimentos. (COUTO, 2010, p 96).

O texto acima é o final da carta que o administrador Estevão Jonas envia ao ministro. As investigações de Massimo Risi ainda não chegaram a nenhum resultado concreto, e isso começa a irritar as autoridades que cuidam dos repasses financeiros vindos de fora do país. Notamos a confissão de que Estevão Jonas rouba com a justificativa que seu ordenado paga pouco, e, em seu texto, há uma velada ameaça irônica, “casas juntas, ardem juntas”, informando que, se algo sair do planejado para ele, não haverá consideração e hierarquia que poupe o ministro que, provavelmente, rouba ainda mais por ter um cargo mais elevado. Estevão chama a atenção do superior para o fato de que talvez fosse interessante ‘cuidar’ um pouco do povo; afinal, é graças a ele que ambos obtêm recursos para seus ‘negócios’. Há um medo na carta que o povo se revolte já que as prováveis promessas feitas na época da revolução não foram cumpridas e deixem de ser a ‘concha’ e se tornem o ‘fogo’. Também é interessante observar como Estevão Jonas se dirige ao ministro: Camarada, grifado assim mesmo, com letra maiúscula. E, ao término da missiva, o administrador se confunde entre saudações de guerrilhas e de democracias, o que gera o humor, porque há mesmo uma

confusão na figura do administrador. Hoje corrupto, mas com cargo político. No passado, guerrilheiro, porém considerado criminoso.

A fim de garantir que as contribuições estrangeiras continuariam chegando, Estevão Jonas manda enterrar algumas minas em perímetro urbano, justamente no momento em estão acontecendo as localizações e desinstalações das minas enterradas pelos portugueses durante a guerra colonial. Os mutilados pelos confrontos estavam velhos ou já haviam morrido; era necessário ‘renovar’ a quantidade de inválidos, garantindo assim, a manutenção das doações. O que nem o administrador, nem o ministro e os demais envolvidos no esquema de desvio de verba pública, imaginavam, é que os soldados representantes da paz, enviados pelo estrangeiro, fossem morrer de forma tão inexplicável. Na verdade, as mortes dos milicos da ONU têm ligações com a tradição, com a oralidade e com a terra. Encarados como invasores pelos habitantes locais e por usarem de seu capacete azul internacional, os soldados abusavam das mulheres de Tizangara. Por isso, um feitiço foi encomendado ao feiticeiro Zeca Andorinho: ao tocarem numa mulher africana, os soldados iriam pelos ares, restando apenas o capacete azul e o pênis, dois símbolos da virilidade. Mía Couto ‘traduz’ nesse romance, como apontam Fonseca e Cury, a desordem dos que administram os novos tempos ignorando as heranças deixadas pelos mais velhos que guiavam o povo através da sabedoria. “As rasuras nos costumes em voga na época das explosões expõem a impossibilidade de se resolver ou responder a inúmeras questões”. (2008, p. 57).

Esses pontos de vistas divergentes sobre a desordem (afinal para Estevão Jonas e companhia eles estavam arrumando o país, diferente do pensamento dos mais velhos) revelam um posicionamento contra o sistema. O medo da possível revolta assinalada pelo administrador na primeira carta se concretiza na segunda correspondência que destina ao ministro:

Camarada Excelência

O obséquio deste relatório é a urgência da situação nesta localidade, no âmbito dos explosivos acontecimentos e dos acontecimentos explosivos. A situação em si é muitíssimo gravíssima, fora dos controles das estruturas político-administrativas. Suspeitamos a sabotagem do inimigo, muito-muito para nos desacreditar em face da comunidade mundial. (...)

Estou preocupadíssimo, a ponto de panicar. Esse italiano, esse padre, o feiticeiro mais todas essas maltas. O que querem? Noutro dia até tive um sonho. Nós fazíamos as cerimónias chamando os nossos heróis do passado. Vieram o Tzunguine, o Madiduane e os outros que combateram os colonos. Sentámos com eles e lhes pedimos para colocar ordem no nosso mundo de hoje. Que expulsassem os novos colonos que tanto sofrimento provocaram na nossa gente. Nessa mesma noite

acordei com o Tzunguine e o Madiduane me sacudindo e me ordenando que me levantasse.

- Que estão fazendo, meus heróis?

- Você não pediu que expulsássemos os opressores?

- Sim pedi.

- Pois então estamos expulsando a si.

- A mim!?

- A si e aos outros que abusam do Poder.

O administrador já sente os efeitos de tanto desagradar os espíritos dos heróis. Ao temê-los, resgata suas raízes e recorda o tradicional, temendo o poder dos fantasmas sagrados da terra. Seu pavor pode ser percebido pelo uso de superlativos seguidos, “muitíssimo gravíssima”, e pelo sonho com os antigos combatentes que lhe revelam que eles, os novos governantes, são iguais aos colonos. Continua a carta, dizendo ao ministro que no sonho os heróis chutavam o traseiro dos governantes se as terras roubadas não fossem devolvidas. Não se pode negar o riso gerado pelo medo de Estevão Jonas, ainda que saibamos que a punição lhe é devida, o comportamento descompensado assumindo o aspecto austero que mantinha promove o humor. Este humor está num riso melancólico, ou “melancólico”, como vemos no ensaio sobre o romance, intitulado Entre crimes, detetives e mistérios (Pepetela e Mia Couto – riso, melancolia e o desvendamento da História pela Ficção), de Carmem Lucia Tindó Secco; “um riso fechado, travado cortante. Seu caráter transgressor assinala o indizível, o não-lugar, o sem-sentido que domina, em geral, as instâncias culturais de certas sociedades que se perderam de si próprias”. (2008, p.148)

O romance traduz as fronteiras dentro de uma mesma sociedade. As corrupções, as heranças das guerras com armas bélicas e as guerras com armas sociais, o lugar dos antepassados, o espaço das prostitutas e dos feiticeiros, o eterno conflito entre a classe (dita) dominante e a (dita) dominada. Por isso, a figura do tradutor se torna tão importante; ele é o responsável por tornar visíveis as memórias de um passado recente. O humor e a ironia são recursos sentimentais e políticos que nascem “nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações”. (HUTCHEON, 2000, p. 30) O papel do tradutor é de aproximar as culturas e as pessoas, diluindo a linha fronteiriça, tecendo as ‘entexistências’, como discorrem Fonseca e Cury:

O escritor em sua missão de tradutor, recupera metaforicamente o voo do flamingo, que constrói poentes e absorve o “o voo da fala”, que faz com que o leitor, nos

caminhos traçados pela escrita, possa ser tocado pelos afetos dos encontros que desconhecem fronteiras. (2008, p. 57)

Mia Couto também assume esse compromisso, tornando o tradutor do romance uma espécie de extensão de si, ou fazendo do tradutor um pseudo-autor. Esse compromisso político só é possível graças à força ao entendimento da linguagem, que está além da transcrição oral em escrita; busca o espaço da fronteira além da escrita.

O Último Voo do Flamingo fala de uma perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso raptó de esperança praticado pela ganância dos poderosos. O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores.

Esse compromisso para com a minha terra e o meu tempo guiou não apenas este livro como os romances anteriores. Em todos eles me confrontei com os mesmos demónios e entendi inventar o mesmo território afecto, onde seja possível refazer crenças e reparar o rasgão do luto em nossas vidas. (COUTO, 2010, P. 224).

Ao término do romance, o tradutor e o investigador estão à beira de um abismo que engoliu todo o país, esperando que o sol volte no dia seguinte, trazido pelos flamingos, que mostrarão uma nova luz, um novo começo, um novo sonho para Moçambique, que virá tão leve e lírico como o balé das aves no infinito do céu.

2. A IRONIA DO RISO OU O RISO DA IRONIA: O DITO E O NÃO DITO

Pois é
Fica o dito e o redito
Por não dito
(Chico Buarque)

Um mendigo procura emprego em uma empresa que contrata mendigos com a finalidade de mendigar. No entanto, ‘mendigo’ não é uma profissão, ao menos, não reconhecida. O contratante, por sua vez, crítica a postura do candidato ao cargo de pedinte, pois, segundo o dono da firma, o aspirante a miserável mendicante não detém todas as especificidades de um mendigo ‘digno’. Contratar pedintes com regime trabalhista não é comportamento de um empresário, ou não se espera que seja. Até que ponto as duas posições (do candidato e do contratante) são irônicas ou risíveis? A ironia valoriza o riso e o riso é irônico.

Um pênis decepado aparece em plena Estrada Nacional. Um sexo ‘avulso e avultado’ perdido, sem vestígios de sangue ou de dono. Até porque não se conceberia o proprietário reclamando/procurando sua ‘parte’ pelas ruas, interrogando transeuntes: Você viu meu pênis por aí? Assim, assim de tamanho. Cor tal. E as causas prováveis da inusitada perda? Teria sido uma vingança envolvendo mulher, uma tortura, uma automutilação ou, quem sabe, um caso raro de distração: onde mesmo deixei meu pênis? Apenas suposições. De certeza somente o riso e a ironia da cena e o humor.

Nem sempre a ironia é acompanhada pelo humor e tampouco toda ironia provoca o riso. Não se pretende neste trabalho definir as nomenclaturas mencionadas (riso, ironia, humor) – até porque existem inúmeros estudos sobre os temas e nenhum deles está ‘fechado’ - porém, será feita uma demarcação de território já que a fronteira entre estes três mecanismos de linguagem é tênue e geralmente se enamora. O que nos interessa é a maneira como ocorrem ironia, riso e humor tanto no texto de Brecht quanto no de Mia Couto.

A ironia é comumente classificada como uma figura de linguagem e definida “de modo genérico, [...] em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender.” (MOISÉS, 2002, 295). Muecke compara o conceito de ironia a um barco ancorado, que o vento e as correntes, forças variáveis, arrastam para longe de seu pouso. Dessa forma, a ironia pode ‘ancorar’ em outras margens, as margens da semântica. Porque

a evolução semântica do vocábulo foi acidental; historicamente, nosso conceito de ironia é resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos no decurso dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente. (22)

O termo está em voga; na falta ou desconhecimento de uma melhor definição, aplica-se o adjetivo *irônico* a uma série de circunstâncias. E geralmente, em quase todas as ocasiões, o adjetivo é seguido do composto, o *humorado irônico*, com a presença do riso obrigatória. Todo efeito crítico possui um superficial entendimento de que tem a obrigatoriedade de ser irônico. Mas a crítica tem um caráter objetivo, pois toda a atenção e o sucesso da mensagem dependem do emissor; ao contrário da ironia, pautada no receptor.

Em sua tese de doutorado, Soren Kierkegaard, defende que a ironia é silenciosa e que sua essência está no diálogo, no jogo entre pergunta e resposta. “Perguntar designa em parte a relação do indivíduo com o objeto, e em parte a relação do indivíduo com outro indivíduo”. (2013, p. 41). No livro *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard aponta para a ambiguidade de vocábulo “conversar” que é diferente da palavra “falar”. Tal distinção é primordial para o entendimento da ideia de que ironia nasce no silêncio.

“A expressão ‘falar’ em contraposição a ‘conversar’, é o aspecto egoístico no ‘bem falar’, na eloquência oratória que aspira a que se poderia chamar o belo abstrato, *versus rerum inopes nugaeque canorae* (os versos sem conteúdo e as bagatelas que soam bem), e que vê como objeto de pia veneração a própria expressão, desligada de sua relação com a ideia. Na conversação, ao contrário, o falante é obrigado a não largar o objeto [...] um duelo excêntrico, onde cada um entoa a sua parte sem levar em conta o outro, e que só tem a aparência ilusória de ser uma conversação na medida que os dois não falam ao mesmo tempo [...] o diálogo (é) concebido sob a forma de pergunta e resposta.”

“A intenção com que se pergunta pode ser dupla. Pois a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que quanto mais se pergunta tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o *speculativo*, o segundo o *irônico*.” (Idem, p. 40- 42)

A etimologia da palavra vem do grego *éiron*; em inglês o termo é *irony*. Ao atentarmos para as partes em destaques encontraremos o vocábulo *iron*, que em inglês significa ferro, um instrumento utilizado, dentre outras funções e definições, para marcar, furar, cortar. Quando dizemos que a ironia depende mais de quem recebe do que de quem a emite, pensamos na imagem da ferida, da marca. O indivíduo que empunha o ferro depois poderá esquecer-se do fato, contudo, a vítima do instrumento terá em sua pele o vestígio perpétuo da arma. A ironia se comporta como uma arma da linguagem.

A ironia não consiste somente em dizer o contrário do que se pensa; depende, fundamentalmente, do que Linda Hutcheon classificou como *comunidades discursivas*, ou seja, o contexto, o entendimento do que está dito e, principalmente, do que está não dito na

mensagem. A ironia está de fato no silêncio, no entre-lugar, o que confirma a ideia da ironia como um recurso, um mecanismo de comunicação ao invés de uma figura de linguagem.

A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem de uma imagem invertida, é mais frequentemente um processo semanticamente complexo relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos. [...] A ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. (HUTCHEON, 2000, 134-135)

Dessa maneira, ao pleitear uma vaga na empresa “O amigo do mendigo”, Filch, o pedinte, não está dizendo o contrário do que quer dizer; deseja mesmo trabalhar na firma do senhor Peachum, comerciante do ramo da mendicância. Bertolt Brecht em seu texto *Ópera dos Três Vinténs* ironiza a ideia de miséria no comportamento humano e ri disso ao criar uma instituição que contrata e garante direitos trabalhistas para mendigos registrados. Do mesmo modo, Mia Couto ri da condição do homem miserável em seu romance *O Último Voo do Flamingo* ao elaborar uma vila fictícia em Moçambique em que misteriosas explosões vêm acontecendo, restando das vítimas somente o pênis e o capacete azul, usado pelos soldados da ONU. Para que haja ironia nas ocorrências apresentadas será preciso que alguém a ‘pegue’, afinal “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal” (HUTCHEON, 2000, 22).

O primeiro ato do texto teatral brechtiano se inicia com a seguinte rubrica/legenda que entra em cena em letras garrafais com os seguintes dizeres:

PARA COMBATER O CRESCENTE ENDURECIMENTO DOS CORAÇÕES DOS HOMENS, O COMERCIANTE J. PEACHUM ABRIRA UMA LOJA, ONDE O MAIS POBRE DENTRE OS POBRES ADQUIRIA UMA APARÊNCIA CAPAZ DE COMOVER OS CORAÇÕES CADA VEZ MAIS EMPEDERNIDOS. (BRECHT, 2004, 15).

O texto de Brecht está situado entre as duas grandes guerras mundiais e um ano antes da crise econômica que abalou todo o mundo com a queda da bolsa de Nova Iorque. O cenário/ambientação é uma Londres decadente, repleta de mendigos, prostitutas, assaltantes e contraventores totalmente o inverso da Londres frívola e incandescente retratada por Oscar Wilde em suas peças, por exemplo. A ironia de Brecht está em justamente utilizar o clima de miséria e desolação como fio condutor e unificador de sua trama, já que Londres está repleta de prostitutas e de mendigos.

Senhor Peachum afirma para o público que seu ofício está cada vez mais difícil, pois as pessoas estão menos piedosas. Existem poucas coisas capazes de amolecer o coração humano e quando usadas em demasia, perdem o efeito; por isso é preciso inventar constantemente algo novo, alguma coisa que desperte no sujeito sua necessidade caridosa. Assim, nasce a empresa “O Amigo do Mendigo”, (e mendigo tem amigo? Ironia) uma instituição que contrata

pedintes com todos os direitos trabalhistas, claro, mediante o pagamento de taxas de inscrição, de locação, de aluguel de indumentária, de tipo que será interpretado pelo contratado (cego, aleijado, órfão). Cada ‘profissional’ é designado para uma área específica, com um texto decorado e um quantitativo mínimo estipulado pelo contratante de esmolas a serem arrecadadas. Filch é um mendigo ‘amador’ e ao tentar explorar um território pertencente ao senhor Peachum, é surrado e encaminhado para a empresa porque não se podia mendigar sem licença, isto é contra a lei e a ética ‘mendicalista’.

PEACHUM – [...] Desta vez só foi uma boa surra, pois bem podia ser o caso de você saber onde Deus mora. Mas aí de você se for visto por lá outra vez, pode ir encomendando o caixão entendeu?

FILCH – Por favor, senhor Peachum, pelo amor de Deus. Que é que eu posso fazer? Aqueles senhores me moeram de pancadas e depois me deram seu cartão. Se eu tirar meu paletó, o senhor vai pensar que está diante de um bacalhau.

PEACHUM – Meu caro, se você ainda não está parecendo um mulato-velho, é que meu pessoal andou relaxando no serviço. Imagina só, me chega um desses novatos otários e vai logo pensando que é só estender a pata e o filezinho já está garantido. [...] Bem, licenças só para profissionais. *Mostra um mapa da cidade com arestas de negociante.* Londres está dividida em quatorze distritos. Qualquer um que pretenda exercer o ofício de mendigo precisa de uma licença da Jonathan Jeremiah Peachum & Companhia. Ou você acha que é só vir se chegando – presa de seus instintos?

FILCH – Senhor Peachum, com os poucos xelins que me restam estou à beira da ruína total. Preciso fazer alguma coisa, tenho dois xelins aqui...

PEACHUM – Vinte! [...]

FILCH – Dez xelins.

PEACHUM – E cinquenta por cento sobre a fêria semanal. Com equipamento, setenta por cento. (BRECHT, 2004, 17-18).

Filch é re-contextualizado de mendigo comum (miserável) a mendigo de verdade (trabalhador) o que não deixa de acontecer com senhor Peachum, denominado como empresário, quando na verdade é um explorador e não menos um mendigo já que também vive das esmolas. Por vezes a ironia pode ser associada a uma ideia de fingimento quando se vale da oposição em todas as suas nuances. Apesar de parecer, nessa cena não há uma dissimulação, pois esta, conforme observa Kierkegaard, está no plano objetivo por ser o desacordo entre “essência e fenômeno; ironia detona, além disso, o gozo subjetivo”. (2013, p. 255). A intenção de Senhor Peachum é que Filch renegue a ideia de que é mendigo e que trabalhe como mendigo, assumindo para si a história, as roupas e o discurso previamente escolhido pelo patrão, exemplo do desacordo entre essência e fenômeno. Em contrapartida, Senhor Peachum não se vê como um mendigo também, uma vez que vive das esmolas obtidas por toda sua legião de pedintes, o lado subjetivo do irônico.

Quando o irônico se apresenta diferente do que realmente é, aí poderia decerto parecer que sua intenção seja levar os outros a acreditarem nisso; contudo sua intenção é propriamente o sentir-se livre, mas isto ele é exatamente por força da ironia que não tem outra finalidade ou intenção, mas é fim em si. (...) Na medida em que é essencial à ironia ter um exterior oposto ao interior, poderia parecer que ela se identifica com a hipocrisia. Mas a hipocrisia pertence propriamente ao terreno da moral. O hipócrita se esforça constantemente para ser bom, embora seja mau. A ironia pelo contrário, situa-se num terreno metafísico, e ao irônico só interessa parecer diferente do que realmente é. (IDEM, p. 256)

O Senhor Peachum é o maior mendigo e o maior ladrão da peça brechtiana, embora se classifique como empresário e renegue os atos contrabandistas de Mac Navalha. Essa é a ironia que Brecht quer mostrar no texto da peça eleita para objeto de estudo neste trabalho. Provavelmente, há outras formas irônicas nas demais peças, porém, vamos nos ater as aparições de ironia basicamente na *Ópera dos Três Vinténs*, e, quando preciso for, recorreremos a outros textos, mas sempre com a intenção de reforçar a análise feita na peça sobre mendigos, prostitutas e ladrões.

Porém, nem sempre a ironia traz consigo a presença do humor o que é uma associação constante. Existem ironias humoradas e humores irônicos, mas são possibilidades individuais de estratégia do discurso. No entanto, ambos precisam de contexto social e conjuntural. O teor zombeteiro, depreciativo e, por vezes, cruel que se credita à ironia acabou aproximando-a do humor quando este é entendido como chacota, artifício de crítica caricatural e corretiva, ou chiste. Ainda nessa miscelânea, acrescenta-se o riso como produto fundamental para que a ironia, pleonasma do humor, exista.

É necessário nesse ponto empregar a definição de humor escolhida para nortear os estudos dessa pesquisa. Luigi Pirandello, dramaturgo italiano, fez um estudo sobre a distinção entre cômico e humor. Segundo o teatrólogo, o cômico é a situação inesperada que provoca o riso imediato; já o humor é a situação inesperada, que passa conter o riso, mas leva a uma reflexão. Pirandello define o cômico como *sentido do contrário* e o humor como o *sentimento do contrário*.

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela atividade especial da reflexão que não se oculta, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, embora seguindo passo a passo o sentimento como a sombra do corpo. (PIRANDELLO, 1999, p.177).

Tal qual o humor, às vezes a ironia pode ser emotiva, melancólica. Depende do tom, do grau de intenção que é lançado para o emissor. Ainda no texto de Brecht, Mac Navalha está sendo procurado por toda Londres e vai se esconder justamente no lugar mais provável porque seria, naquela situação, o mais improvável. Era de seu costume frequentar regularmente o bordel em que Jenny Espelunca, uma prostituta, trabalha. A polícia não iria

imaginar de procura-lo nesse ambiente por ser óbvio que não estaria lá. Essa obviedade é a ironia, o dito e o não dito. Nessa mesma cena, no entanto, presenciamos a ironia melancólica, ou o que Muecke definiu como *ironia autotraidora*. (p. 25) Jenny, apaixonada por Mac, de quem já fizera abortos, recebe uma proposta financeira de Peachum para delatar Mac. Antes de trair o amante, que está casado com a filha de Peachum, a prostituta anuncia que lhe trairá, provando ser fiel mesmo num momento de infidelidade.

JENNY – Mac, deixa eu ver a tua mão. [...]

MAC – Alguma herança?

JENNY – Não, nada de herança! [...]

MAC – Alguma viagem para breve?

JENNY – Não, nenhuma longa viagem.

ENCRENQUEIRA – O que é que você está vendo então?

MAC – Por favor, só coisa boa, nada de ruim!

JENNY – Ah, esquece! Estou vendo uma escuridão apertada e pouca luz. E também estou vendo um grande A, A de astúcia de mulher. Também estou vendo...

MAC – Chega! Agora, por exemplo, eu quero é saber detalhes sobre a escuridão apertada e a astúcia e, por exemplo, o nome da mulher astuta.

JENNY – Só estou vendo que ele começa com J.

MAC - Então está errado. Ele começa com P. (BRECHT, 2004, 60-61).

Mac Navalha não entende, não ‘pega’ a ironia de Jenny. Para ele, quem fará a traição será Polly Peachum, sua esposa. Nessa cena não há humor, ao menos não por parte do contexto da mensagem de Jenny. Como também não há ambiguidade. Ela o previne que o entregará às autoridades e o aviso é a prova de sua astúcia, capaz de iludir mesmo quando diz a verdade. Poderá haver também definições de que toda ironia é ambígua. A ambiguidade trabalha com as suspeitas, pois ocupa o espaço do oculto e do real, do previsível e do não previsível, do dito e do não dito. A ironia também atua nesses campos, porém não deixa dúvidas como a ambiguidade. Esta, sim, está centrada no emissor que lança duas possibilidades de interpretação para o receptor. A alternância da ironia é se a entende ou não.

O humor também vem acarretado pela sombra da ambiguidade. A dúvida, a suspeita pode ser um dos artifícios para que haja humor, mas não é a única forma de se construir uma situação humorada. Algumas construções, cenas humoradas são repletas de ‘certeza’, ou seja, não há espaço para a possibilidade, somente uma alternativa de entendimento é projetada para

o interlocutor. É o espaço do irônico-humor-melancólico. Tomemos como exemplo uma fala da prostituta Ana Deusqueira, do romance de Mia Couto:

Começo assim, explico esse meu serviço. Para dizer uma coisa, o seguinte: o senhor, num próximo tempo, vai deixar de ser ministro. Transitará para ex-ministro. Mas eu não transitarei nunca. Uma puta nunca é “ex”. Há ex-enfermeira, há ex-ministro... só não existe ex-prostituta. A putice é condenação eterna, uma mancha que não se lava nunca mais. (COUTO, 2010, p. 82).

Nitidamente há melancolia nesse trecho; o comentário de Ana sobre sua condição poderia ser comparado ao pessimismo caso não remetesse também a uma ideia realista-naturalista. Para Ana, sua condição de meretriz seria perpétua, ainda que deixasse o ofício porque estaria para sempre vinculada ao estigma do corpo vendido. Porém a presença do riso surge logo na sequência da mesma fala:

Deixe-me explicar, não me interrompa. O senhor é ministro, eu sou uma simples mulher de virar lençol. O senhor há-de ouvir por aí mais mexe-língua que barulho de folha pisada. Mas tudo isso nem passa de conversa afilhada. Espalham aí que dou donativo de corpo, faço de graça com os que não podem pagar. Dizem dou cambalhota de encomenda, só assim, pela alma dos defuntos. Vale a pena responder a essas mentiras? É inútil como limpar a ferrugem do prego. Eu é que sei a minha vida. Quem conhece a sujidade do muro é o caracol que trepa na parede. Mais ninguém sabe o que eu penso, agora? Ando a desbotar coxa com ingratos, é como arranhar pedra com as unhas. Este mundo tem mais dentes que bocas. É mais fácil morder que beijar, acredite, doutor. (IDEM).

Carmem Lucia Tindó Ribeiro Secco, num estudo sobre o riso melancólico presente no romance *O Último Voo do Flamingo*, aponta para a crítica contida nesse humor nada ambíguo presente no discurso da prostituta.

O riso que se instala é desconcertante, pois chama atenção, ironicamente, para o ridículo da situação, emitindo uma crítica mordaz à sociedade moçambicana, cujo poder corrupto e falido das autoridades é alegorizado pela imagem do falo amputado. É um riso incômodo que perpassa o melancólico desenho caricato das personagens típicas. (SECCO, 2010, p.152)

Tanto Jenny Espelunca (Brecht) quanto Ana Deusqueira (Mia Couto) são personagens ontológicas porque possuem em seus textos humor, ironia, riso e melancolia perfeitamente identificáveis num discurso. As margens desses recursos linguísticos, tão facilmente confundidas, ficam bem delimitadas de acordo com a cena (contexto) em que se inserem, fazendo das prostitutas mais do que personagens tipo; são metonímias da condição humana em lidar com a ironia, com o riso e, principalmente, com o que há entre eles: o silêncio.

2.1. IRONIA: A MERETRIZ PATÉTICA POÉTICA

Assim termina geralmente a luta/Quem vence o herói é sempre a puta
(Brecht)

Jenny Espelunca, além de ser prostituta à noite, trabalha como arrumadeira de quartos pela manhã. Ironia visível à vista: ao nascer do sol ela recebe um pagamento para ajeitar as camas que provavelmente desmanchou nas (nada) caladas da madrugada. O hotel em que dá – aqui, sim, há ambiguidade acompanhando o humor – expediente é muito barato, de clientela chinfrim, com aparência de prédio velho e tosco. Uma espelunca, por assim dizer. A ideia de espelunca está no próprio nome de Jenny, mas isso será nosso estudo adiante. Por hora, o que nos interessa como objeto de estudo é como essa cocote é arquitetada/construída em ironia através de suas falas. E de como pode ser tão poética e tão patética ao mesmo tempo, o que configura outra ironia.

A ironia é uma prostituta. Se atentarmos até aqui, nossas breves elucidações apresentaram uma série de “personagens” da ironia: humorada, risível, melancólica, ambígua; tal qual uma ‘mulher da vida’, ela assume a vontade de cada cliente em específico, da mesma forma que a poesia. A poesia é de quem precisa.

Algumas mensagens precisam de ‘massagem’ para serem entendidas; tanto se espreme, tanto de aperta, que o receptor se vê obrigado a aceitar aquela informação. Porém, não há essa possibilidade com a ironia; se for entregue, declarada de forma direta, não é ironia e sim sarcasmo que necessitada do riso, um riso que ecoa, que “invoca noções de hierarquia e subordinação, julgamento e talvez até mesmo superioridade moral” porque “a ironia acontece em alguma coisa chamada discurso, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição”. (HUTCHEON, 2000, p. 36) Dessa maneira, a ironia não deve ser imposta, precisa ser conquistada.

Macheath ou Mac Navalha, como era mais conhecido, foi traído numa quinta-feira, num local de sua confiança, pela pessoa que mais lhe demonstrava afeto e com um beijo. Qualquer associação com a traição de Jesus não é uma coincidência, é uma ironia. A diferença é que Mac consegue escapar da cadeia e volta a pedir abrigo justamente a quem lhe entregara: Jenny. Essa, por sua vez, pateticamente comovida por causa da delação, esconde-o. O remorso é a corda que estava enforcando-a. Não se esperaria que o algoz (Jenny) sentisse pena do condenado (Mac), e muito menos que o preso fosse até o torturado para lhe pedir guarida. Além de irônica, essa cena é humorada, porque Jenny não recebe do Senhor e da Senhora Peachum as trinta moedas prometidas pelo paradeiro do contrabandista então resolve

invadir a empresa “O Amigo do Mendigo” junto com as outras prostitutas para contar que estavam protegendo Mac. Dada a situação: Jenny traiu Mac em troca de pagamento em dinheiro; como não recebeu a paga e mantinha um sentimento amoroso em relação ao bandido, traiu quem lhe prometera dinheiro para trair. É a traição da traição em nome do afeto. “Numa luz favorável, essa é vista como a ironia afetuosa de provocação benevolente; ela pode ser associada também ao humor e espirituosidade, é claro, e, por consequência, pode ser interpretada como uma característica valiosa de jocosidade”. (HUTCHEON, 2000, p. 78).

O vocábulo traição também pode vir associado a uma ideia de mentira, da mesma forma que a ironia (quando entendida somente num ato de dizer o contrário do que se pensa é mentira) e tal qual uma prostituta. A meretriz não é ‘mulher’ de ninguém; seu corpo pertence a quem paga por ele; contudo, naquele momento, a ação sexual não é mentirosa, ela acontece. A ironia também não engana ninguém. Muecke chama atenção que o mentiroso lança a mensagem querendo que esta seja recebida como verdadeira, como realidade; o ironista por sua vez, dissimula, finge, “não para ser acreditado, mas para ser entendido”. (1969, p. 54).

Em nenhum momento Jenny Espelunca ou Ana Deusqueira mentem para seus receptores/clientes. Ao relatarem suas vidas são poéticas, e a poesia não admitiria a mentira nem o fingimento (o poeta é um fingidor, chega a fingir que é dor, mas não finge a poesia); porém o simulacro é concedido tanto à ironia, quanto à poesia e à prostituta, uma personagem patética-poética.

JENNY-PIRATA

Meus senhores, hoje eu lavo copos
 E faço a cama de qualquer freguês,
 Aceitando gorjetas, no papel
 De pobre empregada um sujo hotel,
 E ninguém me pergunta: quem és?
 Mas um dia ouvem-se gritos no porto
 E me perguntam: que sons infernais?
 Ao me verem sorrindo sobre os copos:
 Por que raios sorri sempre mais?
 E a nau de oito velas,
 Com cinquenta canhões,
 Ancora no cais.

E dizem: lava seus copos, menina!
 E dão-me algum vintém.
 A grana é tomada, a cama feita ligeiro,
 Mas ninguém deita mais no travesseiro,
 E quem sou, não sabe ninguém!
 Mas um dia ouvem-se gritos no porto
 E perguntam: que sons infernais?
 Ao me verem de pé atrás das janelas,
 Dizem: que sorriso de azar!
 E a nau de oito velas,

Com cinquenta canhões,
Bombardeia o lugar.

Meus senhores, seu riso logo passa.
Estes muros estão por cair,
A cidade está por ser devastada,
Só um sujo hotel sobra no nada:
E quem vivo consegue sair?
Nesta noite, ouvem-se gritos em torno
E dizem: por que o hotel se salvou?
Quando fecho a porta pela última vez,
Perguntam: é ela quem lá morou?
E a nau de oito velas,
Com cinquenta canhões,
Embandeira o convés.

Desembarcam cem homens ao meio-dia,
E nas sombras vão se envolver
E prendem um em cada lugar,
Para eu os presos julgar,
Perguntando: quem deve ser morto?
Todos! – falo sem pestanejar.
E ao tombar a cabeça, digo: - oba!
E a nau de oito velas,
Com cinquenta canhões,
Some comigo no mar.
(BRECHT, 2004, 35-36).

A canção/poema acima se intitula Jenny-Pirata e pertence à Jenny-Espelunca. Na peça de Brecht, no entanto, quem a canta é Polly Peachum imitando os gestos da arrumadeira-meretriz. Para isso, Polly coloca um avental a fim de simbolizar e caracterizar Jenny e imitá-la, gerando o riso entre o ridículo físico e o ridículo profissional. Jenny é traduzida e resumida através da imagem do avental sujo; ela é o próprio objeto, usado para refrear possíveis dejetos lançados à roupa e para se limpar/secar a mão depois do contato com elementos asquerosos. Porém, ao transfigurar-se em Jenny através da vestimenta do avental, Polly se torna um arremedo de caricatura da prostituta, porque exagera nos trejeitos e realça os fortes contornos de Jenny, tornando essa cena cômica e risível. Afinal, o ser vivo de que se tratava aqui era um ser humano, uma pessoa, enquanto o avental é um utensílio, uma coisa.

Portanto, o que fazia rir era a transfiguração momentânea de um personagem em coisa, se quisermos considerar a imagem desse prisma. Passemos então da ideia precisa de uma mecânica à ideia mais vaga de coisa em geral. Teremos uma nova série de imagens risíveis, que se obterão, por assim dizer, esfumando os contornos das primeiras, e que levarão a esta nova lei: Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa. (BERGSON, 1985, 36).

O avental impede o contato entre a sujeira e a roupa de baixo, mas não mente dizendo que as marcas não estão ali. Jenny não mentiu que não trairia Mac, não dissimulou que estava escondendo Mac da polícia, da mesma forma que não finge que desconhece a chegada do

navio de piratas com cinquenta canhões, responsável pela iminente destruição de toda a cidade. O navio configura a transformação social; arrasando toda a população, outra codificação de sociedade surgirá no local. O navio é a ironia também. Após a ‘passagem’ da ironia, a comunidade discursiva do interlocutor nunca mais será a mesma, porque aquela ironia, uma vez assimilada, já não terá o mesmo efeito quando empregada de novo, tal qual a destruição realizada pelos canhões do navio, afinal, como aniquilar um espaço já devastado? Somente Jenny tem consciência do real perigo que se aproxima, ela é o Parvo que embarcará na nau da salvação, com a diferença que se vingará de todos ao sentenciar que a população deveria morrer. Só sobrarão a prostituta e o velho hotel. Mais uma vez o riso se instaura: a puta é o próprio hotel sempre de ‘portas’ abertas para receber quem chegar. Patético-poético-patológico.

Tal patologia assola Ana Deusqueira, a prostituta do romance de Mia Couto. Após uma série de mortes misteriosas de soldados da ONU em missão de paz, em Tizangara, um vilarejo (fictício) em Moçambique, a Organização das Nações, juntamente com os representantes do país se unem em busca de respostas. Como morriam os soldados não era mistério – todos explodiam, mas o porquê de suas mortes e de que forma se davam formam o enigma. Todos explodiam sem deixar vestígio de sangue ou qualquer pedaço de si além do capacete azul e o pênis. Somente o órgão, símbolo da virilidade e da resistência, não desaparecia após as detonações dos corpos. Com o intuito de solucionar a charada das mortes, um investigador é enviado ao vilarejo para tomar depoimentos, cruzar informações, levantar suspeitos e resolver o caso. Dessa maneira entra em cena Massimo Risi, o investigador.

A primeira depoente – e a que mais o faz – é a prostituta Ana Deusqueira. Durante o romance, várias vezes a fala de Ana assume a narrativa. Contudo, não há somente as explosões inexplicáveis dos soldados em Tizangara; civis estão morrendo por trafegar em terrenos minados, heranças das antigas guerras. É isso o que diz o administrador de Tizangara, o líder local empossado após o fim da guerra civil. Por isso, é necessário que os governos internacionais continuem enviando apoio financeiro para a vila, pois existem muitos mutilados, muitas famílias que não possuem seu chefe/pai, morto nos combates, família órfãs. E é justamente dessa ‘ajuda’ que chega para os ditos mais necessitados que o administrador vem se beneficiando. As mortes dos soldados podem comprometer os negócios, em contrapartida, as mortes de nativos devido às minas podem ser “minas de bons negócios”, um trocadilho nada irônico. Depoimento de Ana:

Esses poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias pequenidades. Estão cercados, sem seu desejo de serem ricos. Porque o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas. A moral aqui é assim: enriquece, sim, mas nunca

sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora. (COUTO, 2010, 179).

O discurso do administrador pode nos remeter aos mesmos do Senhor Peachum. Estevão Jonas, o administrador de Tizangara, dizia que ia combater a miséria e as mazelas sociais-econômicas deixadas pelos anos de conflito em terras africanas, embora tal miséria fosse necessária para os repasses orçamentários de que ele dispunha vindo dos governos nacionais e internacionais. Por isso resolveu replantar as minas. A imagem trágica era seu melhor mote de campanha. E tal qual Jenny, somente Ana tem a consciência e a coragem de acusar Estevão Jonas, que era seu amante:

O senhor se cuide, Massimo Risi: a boca é grande e os olhos são pequenos. Ou como se diz aqui: o burro come espinhos com a língua suave. É que isto aqui mais é perigoso que o senhor pensa. Perigoso porquê? O senhor vai descobrir como pato. Sim, como pato que descobre a dureza das coisas só depois de partir o bico. (...)

Fui mandada para aqui pela Operação Produção. Quem se lembra disso? Atafulharam camiões com putas, ladrões, gente honesta à mistura e mandaram para o mais longe possível. Tudo de uma noite para o dia, sem aviso, sem despedida. Quando se quer limpar uma nação só se produzem sujidades. (...) (177-178). (...)

- Você é um merda! Vou-te denunciar!

Outro pontapé. Ana ia sangrando, o rosto dela perdida contorno. Tornei-me visível, a ver se parava a violência. O administrador me olhou espantado. Me ia ordenar, certamente, que eu saísse. Contudo, a voz de Ana Deusqueira se sobrepôs:

- És tu que estás a matar pessoas. És tu, Estevão Jonas!

- Cala-te!

- Tu é que mandas colocar as minas! Tu é que mata os nossos irmãos. (193-194).

E além das explosões com interesses lucrativos, Ana conhecia ainda a causa das explosões misteriosas:

Agora, vou só lhe contar como sucedeu naquela noite com o zambiano. Nunca contei isto a ninguém, você é o primeiro a saber o que aconteceu. Pois, esse soldado me visitou sem nenhuma maneira. O homem nem perdeu tempo com beijo. Você sabe como é a minha gente. Me subiu assim, sem preparo, mas salivoso que cachorro. E ali se serviu, todo por cima de mim, completamente nu, excepto a boina na cabeça. Transpirado, agitando-se pela pele, ia gemendo, arfahudo. Suspiros e gemidos iam crescendo, cada mais frequentes, eu já aliviada por ver a coisa a terminar. Foi nesse instante: em vez de se vir, o tipo rebentou-se, todo estampifado. (180-181)

Os soldados estrangeiros abusavam de sua farda e da ideia de paz/poder absoluto que o capacete azul lhes atribuía para explorar sexualmente as nativas. Revoltosos com tal comportamento, os homens de Tizangara encomendam um sortilégio; toda vez que um boina azul se deitar com uma moçambicana, ele irá pelos ares justamente no momento de maior

prazer, o clímax, o gozo. A comicidade e a ironia se dão porque gozar é chamado pelos franceses de ‘pequena morte’. No momento da pequena morte, acontece a imensa explosão, mais uma vez o dito e o não dito coexistindo “para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro, porque eles literalmente interagem para criar o verdadeiro sentido irônico”. (HUTCHEON, 2000, 30). A ironia precisa desse declarado e não declarado, esse é o poder transideológico dela.

Transideológico é empregado aqui segundo os estudos de Hutcheon. A ironia pode ser usada tanto para minar ou para reforçar alguma posição, quer revolucionária, quer tradicional. “Funciona taticamente a serviço de uma gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (HUTCHEON, 2000, p. 26) da mesma forma que a prostituta, que assumirá o papel proposto pelo freguês, fazendo-o supor, naquele instante, que ele é o senhor, o dono, até que, no dia seguinte, outro apareça e o anterior seja descartado como página virada de um folhetim.

Ana Deusqueira foi removida pelo poder público do centro de Moçambique durante a reconstrução da capital. Junto com elas, mendigos, bandidos, gente pobre, já que o centro financeiro, a vitrine do país para o mundo precisava de uma imagem ‘asseada’. Transferida e vendida para um vilarejo, consegue escapar. Na fuga, chega a uma calçada onde é amparada pela esposa de Estevão Jonas, Ermelinda. Depois se torna amante do administrador, distancia-se de Ermelinda e travando com ela a disputa pelo homem. Quando denuncia o líder de Tizangara pelas mortes e começa a ser surrada, é novamente amparada pela primeira dama:

- Você, Jonas, não toca nessa mulher!

A ordem vinha da porta. Todos nos virámos para deparar com Ermelinda, mãos nas ancas. Estevão até esfregou os olhos, ante a visão. A esposa, desta feita, se figurava mesmo como uma dama, a primeiríssima. E a ordem dela voltou a imperar:

- Não toca nessa mulher!

- Você, Ermelinda, se meta fora disto. E você, Chupanga, não ouviu minha ordem? Me despache este embrulho.

- Não se mexa, Chupanga – contracomandou Ermelinda.

Chupanga, estranhamente, ficou parado. Pela primeira vez, desobedecia ao chefe? Estevão assistia àquilo, atônito. A Primeira Dama atravessou a sala e se ajoelhou junto de Ana Deusqueira. Lhe passou a mão sobre a cabeça e disse:

- Você vai ficar boa, minha irmã!

(...)

A prostituta encolheu o pescoço para se render à carícia da outra e as duas choraram. (COUTO, 2010, 194).

A cena transcrita é poética. A mulher com destaque social respaldando a mulher de vários sócios. A primeira dama amparando a primeira puta. Daí a poesia dividindo espaço com o patético e este trazendo o riso consigo.

INTERMEZZO ou INTERVALO DE CINCO MINUTOS**GENI E O ZEPELIM**

De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada.
 O seu corpo é dos errantes,
 Dos cegos, dos retirantes;
 É de quem não tem mais nada.
 Dá-se assim desde menina
 Na garagem, na cantina,
 Atrás do tanque, no mato.
 É a rainha dos detentos,
 Das loucas, dos lazarentos,
 Dos moleques do internato.
 E também vai amiúde
 Co'os os velhinhos sem saúde
 E as viúvas sem porvir.
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir:
 "Joga pedra na Geni!
 Joga pedra na Geni!
 Ela é feita pra apanhar!
 Ela é boa de cuspir!
 Ela dá pra qualquer um!
 Maldita Geni!"
 Um dia surgiu, brilhante
 Entre as nuvens, flutuante,
 Um enorme zepelim.
 Pairou sobre os edifícios,
 Abriu dois mil orifícios
 Com dois mil canhões assim.
 A cidade apavorada
 Se quedou paralisada
 Pronta pra virar geleia,
 Mas do zepelim gigante
 Desceu o seu comandante
 Dizendo: "Mudei de ideia!
 Quando vi nesta cidade
 Tanto horror e iniquidade,
 Resolvi tudo explodir,
 Mas posso evitar o drama
 Se aquela formosa dama
 Esta noite me servir".
 Essa dama era Geni!
 Mas não pode ser Geni!
 Ela é feita pra apanhar;
 Ela é boa de cuspir;
 Ela dá pra qualquer um;
 Maldita Geni!
 Mas de fato, logo ela,
 Tão coitada e tão singela
 Cativara o forasteiro.
 O guerreiro tão vistoso,
 Tão temido e poderoso
 Era dela, prisioneiro.
 Acontece que a donzela
 (E isso era segredo dela),

Também tinha seus caprichos
 E ao deitar com homem tão nobre,
 Tão cheirando a brilho e a cobre,
 Preferia amar com os bichos.
 Ao ouvir tal heresia
 A cidade em romaria
 Foi beijar a sua mão:
 O prefeito de joelhos,
 O bispo de olhos vermelhos
 E o banqueiro com um milhão.
 Vai com ele, vai Geni!
 Vai com ele, vai Geni!
 Você pode nos salvar!
 Você vai nos redimir!
 Você dá pra qualquer um!
 Bendita Geni!
 Foram tantos os pedidos,
 Tão sinceros, tão sentidos,
 Que ela dominou seu asco.
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco.
 Ele fez tanta sujeira,
 Lambuzou-se a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado.
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou de lado
 E tentou até sorrir,
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir:
 "Joga pedra na Geni!
 Joga bosta na Geni!
 Ela é feita pra apanhar!
 Ela é boa de cuspir!
 Ela dá pra qualquer um!
 Maldita Geni! (BUARQUE, Chico. 1978, p. 161-163)

Impossível e inevitável entrar nesse jogo da ironia, do humor e do riso em relação à imagem da prostituta e não recordar a figura de Geni, aquela, maldita que dá para qualquer um. Em especial, Geni nos chama atenção e presença nesse trabalho porque está diretamente ligada a Jenny.

Comecemos pelos nomes: Jenny e Geni. Dependendo da pronúncia e de onde caia a sílaba tônica, os nomes são os mesmos. Depois os títulos das canções: Jenny Pirata (com o imenso navio) e Geni e o Zepelim (dirigível de grande porte). Geni, de Chico Buarque, é inspirada em Jenny, de Bertolt Brecht. O compositor brasileiro fez uma paródia da obra do dramaturgo alemão. E a ironia também dialoga com a paródia e também é um jogo, um jogo da memória. Segundo Linda Huchtheon, em seu estudo intitulado *a Teoria da Paródia* (1985),

ao reelaborar um texto, uma obra de arte, o artista em questão não está fazendo uma cópia ou uma rasura; pelo contrário, estamos diante de uma nova obra, algo inédito, que pode lembrar o texto primário, mas nunca será igual ao mesmo. “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico”. (HUTCHEON, 1985, 13). Chico Buarque constrói sua *Ópera do Malandro*, situada na Lapa dos anos quarenta, tendo como pano de fundo dois momentos históricos: quando a peça ocorria – segunda guerra mundial e governo Vargas – e quando foi escrita e encenada – anos setenta, milagre econômico e ditadura militar. Da mesma forma que a ironia depende do contexto e das comunidades discursivas, a paródia se estabelece.

A paródia joga com a memória, “é, noutra formulação, repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança”. (IDEM, 1985, p. 17). Essa distância crítica entre as obras é justamente o que aproxima o leitor/espectador. A auto-reflexividade trabalhará com o novo contexto atribuído. O indivíduo que lê/assiste fará comparações, separará as diferenças e repousará suas reflexões baseado na memória. É uma espécie de jogo em que o importante não é ganhar e sim recordar para estabelecer uma nova posição.

Muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e contextualizada desta activação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irônico, faz exigências semelhantes ao leitor, mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à memória do que à sua abertura do jogo. (HUTCHEON, 1985, p. 16).

A paródia é um dos recursos mais eficazes para apresentar essas condições. Há a presença de um texto paralelo, o antecessor. Como já dissemos, é uma forma de elogio, mas não é uma reverência. Toda paródia tem seu próprio contexto. Não é simplesmente uma cópia. Brecht, nosso outro autor deste estudo, comenta que “copiar não é o caminho mais fácil. Não é uma vergonha, é uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a formulas, nem rigidez alguma”². É um meio extremamente crítico por si e distanciador já que seu referente é outro texto e não “a realidade”. Realiza-se uma transcontextualização. Um texto serve de base primária para o surgimento de outro. Paródia não significa sinônimo. Por isso, Geni não é uma continuidade ou um reflexo de Jenny.

² Citado por RODRIGUES no artigo “O Teatro Épico de Bertolt Brecht” in DANTAS. *Novo Manual de Literatura*.

No texto buarquiano, a prostituta é apresentada em torno de uma série de ideias ligadas semanticamente sobre o público que ‘frequentava’ Geni. As informações sobre os clientes conduzem o receptor para detentos, viúvas, moleques, lazarentos, loucas, ou seja, seres marginais. Porém, o locutor muda a engrenagem da construção e afirma “Ela é um poço de bondade”, elaborando, dessa forma, a ironia. Não se espera ouvir tal elogio de uma pessoa que se envolva com distinta clientela. Bondade essa não compreendida pelo coro (no teatro grego o coro era o corpus que conhecia toda a trama/destino das personagens; era o conhecimento, além de interagir diretamente com o que estava acontecendo nas cenas) que condena a meretriz com o adjetivo ‘maldita’ para coroar a ofensa.

O ponto em comum com Jenny, de Brecht, além dos já destacados, é a chegada do zepelim, armado com dois mil canhões, disposto, da mesma maneira que os piratas, destruir a cidade. Contudo, o que a cidade/coro não espera é que o Capitão do zepelim impusesse uma condição para o não extermínio da população: deseja possuir Geni. Aqui surge a ironia acompanhada do inesperado, do sentimento do contrário, o humor aliado ao riso, porque somos indagados a pensar nos motivos dessa escolha. Um homem tão vistoso, tão temido e poderoso, submisso aos (en)cantos da ‘mulher da vida’? Mais irônico, impossível.

Acontece que a ‘donzela’ tem seus ideais e se recusa a dormir com um sujeito que ameaça aniquilar sua terra. Nesse ponto, Geni está muito mais para Ana Deusqueira do que para Jenny. A população, que dava como certo o consentimento da prostituta em relação ao Capitão, se vê desesperada e lhe suplica que se deite, em nome da vida, da justiça e do bem estar com o algoz. A Igreja, o Banco e o Governo se rendem a Geni, transfigurando-a de ‘maldita’ em ‘bendita’. “A ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem”. (HUTCHEON, 2000, 32).

Confirmando ser um poço de bondade, Geni cede aos apelos e se deita com o Capitão. Este se farta no colo da prostituta, a própria imagem poética da heroína se sacrificando pelo povo. Após a noite de prazer, o Capitão cumpre sua palavra (irônico um tirano de palavra) e parte no zepelim prateado. Aliviada pela missão cumprida e pelas vidas salvas, Geni tenta descansar, mas toda a cidade volta a gritar o ‘maldita’, reafirmando o que havia negado há pouco conforme a necessidade. A ironia é a própria Geni, maldita-bendita ao mesmo tempo, poética por isso e não menos patética.

2.2. HUMOR E MELANCOLIA: OS FRUTOS DA PUTA

Uma puta nunca é ex.

(Mia Couto)

Uma série de explosões misteriosas acontece num pequeno vilarejo em Moçambique. As vítimas são sempre as mesmas: soldados das Nações Unidas em missão de paz. Dos mortos só sobram o capacete e o órgão sexual. Esse é o norte da trama do romance de Mia Couto, *O Último voo do Flamingo*.

Para tentar resolver o mistério, a ONU envia um investigador até Tizangara, a pequena vila. Cabe então a Massimo Risi, investigador italiano, ouvir os depoimentos, recolher provas, checar os fatos e solucionar o mistério das explosões. Explosões essas sem bombas, gerando o mistério do mistério. Também era necessário descobrir por que somente o sexo da vítima sobrava. Para ajudar os trabalhos de Massimo, um tradutor local é contratado; porém, cada personagem – antes mesmo que se faça o convite à fala – quer ser ouvido, e um número de histórias são contadas. Depoimentos, lembranças, presságios, tudo se mistura confundindo ainda mais Massimo e, ao mesmo tempo, desvendando a (sobre) vida em Tizangara.

Para tal desenrolar-enrolar-desenrolar da história, Mia Couto constrói esse texto com a clássica comédia de erros, em que um personagem ‘A’, tenta enganar o personagem ‘B’, que por sua vez, é iludido pelo personagem ‘C’, que já foi passado para trás por ‘A’. Estevão Jonas, o administrador de Tizangara, quer solucionar o caso das explosões para fazer boa figura perante aos chefes da ONU e continuar recebendo a ajuda financeira que lhe é fornecida; os representantes da ONU precisam explicar a seus representantes que sua permanência naquele local trouxe de fato a paz para aquele povo e que as explosões não estão relacionadas com uma possível nova guerra; o povo quer a imediata solução do mistério, pois não se sente bem sendo tratado com o assistencialismo um tanto demagogo oferecido pelos estrangeiros. É aqui que está o riso.

O humor é uma forte presença nesse romance “épico”. Sua estrutura nos permite aproximá-lo do formato de criação literária de Bertolt Brecht. O teatrólogo alemão desenvolveu uma nova estética no fazer teatro, o teatro épico, tanto a nível textual, quanto encenado. Vamos nos ater somente ao campo textual do autor. Brecht uniu em seus textos música, poesia, fragmentação da narrativa, presença de um narrador-autor-personagem que não está (sempre) em primeira pessoa, quebra da chamada quarta parede, multilinguagens como vídeos, placas, fotografias do mesmo jeito que Mia Couto elabora a obra em questão.

Walter Benjamim, em um ensaio, afirma que “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”. (2010, p. 81). No livro de Mia Couto acontecem essas interrupções em formas de depoimentos, transcrições de fitas de áudio, cartas, diálogos, narrativa, a presença de um narrador-autor-personagem (o tradutor).. E tal qual Brecht, Mia Couto preenche sua história com personagens marginais, traçadas com melancolia e com humor.

Dentre tantos tipos de personagens, destacamos a prostituta. No romance, uma prostituta é convocada para ajudar a descobrir quem pertence o sexo ‘avulso e avultado’ que restou após a explosão. É assim que entra em cena Ana Deusqueira.

O primeiro indício de humor está presente no sobrenome (ou alcunha) da meretriz. A frase exclamativa “Deus queira!” ganha nova formulação na composição de Mia Couto. O autor une as duas palavras numa só, recuperando a maneira como a expressão é dita. Depois associa o efeito da frase à personagem, uma mulher “às mil imperfeições, artista de invariedades, mulher bastante descapotável” (COUTO, 2010, p. 27) ligando, de alguma forma, o sacro ao profano. A comicidade se dá, então, através das palavras num jogo burlesco. Segundo Bergson, em seu estudo sobre o riso, a comicidade das palavras deve-se à estrutura da frase e à escolha das palavras. “Não consigna à linguagem certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica”. (1985, p. 57).

Do mesmo modo que Mia Couto, Brecht em seu texto *Ópera dos Três Vinténs*, traz à ribalta a prostituta Jenny, conhecida como Jenny-Espelunca a princípio; depois passa a se chamar Jenny-Pirata. O primeiro codinome de Jenny é cômico por se tratar de um adjetivo usado para caracterizar algo com inferior, deteriorado. Jenny trabalha durante o dia num hotel e é hostilizada pelos hóspedes, que lhe atiram míseros tostões. À noite, ela dá expediente num prostíbulo. Logo, trabalha o dia inteiro, dorme pouco, sua aparência é de cansada. Nutre um sentimento por um dos seus clientes, o contraventor local, Mac Navalha, de quem já fez alguns abortos. Durante o processo da trama, Mac se casa com a filha de um comerciante local – além de ter outra “esposa” que está grávida. Nem esposa, nem amante. Jenny é o próprio hotel, sempre disposta para receber seus inúmeros e variáveis inquilinos. O fluxo é tanto e o reconhecimento (pessoal e financeiro) é tão pequeno, que a prostituta vai se tornando uma pessoa amargurada, deteriorada, uma ruína do que já foi.

A mudança de nome virá com a chegada de um navio que irá destruir toda a cidade e levará a arrumadeira-messalina embora. Esse é o sonho de Jenny. Quando o navio, com cinquenta canhões, apontar no cais e o capitão do mesmo perguntar à Jenny quem deve morrer, a resposta será: todos. A morte também permeia a vida da Ana Deusqueira. Convocada para identificar as partes restantes dos explodidos, ela é quem desvenda para o italiano o mistério: as explosões são feitiços. Ana, tal qual Jenny, não tem uma casa; ela é a casa. Numa conversa com Massimo Risi diz: “Não me basta ter um sonho, eu quero ser um sonho”.

Ambas têm caráter fundamental em cada texto: Ana explica as explosões enquanto Jenny entrega o paradeiro de Mac às autoridades. Mas toda carga humorada das personagens é acompanhada de um tom esperançoso, melancólico. As duas mantêm desejos e sonhos, que, ironicamente, nada têm a ver com sua profissão. Mais uma marca do humor. Segundo Pirandello, em seu estudo sobre o humorismo, o humor nasce justamente do inesperado, gerando um sentimento do contrário. E é nesse sentimento que percebemos a proximidade do riso com a melancolia na construção das prostitutas, colocando-nos diante da “melancolia de um espírito superior que chega até a divertir-se com aquilo que entristece” (PIRANDELLO, 1999, p. 142).

Não se espera rir de/com uma prostituta na literatura romântica do século XIX. Vide o desfecho de *Lucíola*, de José de Alencar. O riso passa a compor a prostituta no Realismo, como por exemplo, a personagem Lola criada por Arthur Azevedo em sua comédia *A Capital Federal*. Do Realismo em diante, as prostitutas foram ganhando mais humor nos seus textos, como se vê nas obras de Jorge Amado, Guimarães Rosa, ou nas músicas, como no caso de Chico Buarque. Passam a atuar com um papel lírico e social ao mesmo tempo.

O conceito de lírico-social foi abordado por Theodor Adorno, no ensaio “Lírica e Sociedade” (1980) Segundo Adorno, é impossível separar o lírico do social uma vez que “a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, conjura a imagem de uma vida que seja livre da coerção prática dominante, da utilidade, da pressão da auto conservação obtusa” (p. 195), ou seja, só compreende uma ideia lírica quem tem uma experiência/vivência daquele entorno social.

Tanto Ana quanto Jenny fazem parte de seus respectivos chãos. A prostituta do romance-épico, tal qual os moradores da vila, não se sente à vontade com a invasão de estrangeiros em sua terra. A professora Carmem Lucia Tindó Secco nos chama a atenção que

Tizangara é uma metonímia de Moçambique e que essa é a “grande crítica que subjaz à narrativa, introjetando no discurso enunciador um gosto melancólico profundamente benjaminiano”. (2008, p. 153). Se a vila é o próprio país; Ana é a própria terra usada por muitos, respeitada por poucos. É ela quem revela que o administrador local, Estevão Jonas, manda plantar minas explosivas – mesmo estando num pós-guerra, num momento de reconstrução tanto moral quanto física – com o intuito de chamar a atenção de governos estrangeiros para a vila. Dessa forma, Estevão Jonas receberia mais ajuda de custo na pseudo reconstrução do local. O ex-combatente da guerrilha, agora administrador, não se mostra preocupado em violar o solo replantando minas, matando inocentes, estereotipando seu povo de ‘coitado’. Cabe à Ana a denúncia contra Estevão assumindo o seu papel social, sem abandonar o lirismo (melancolia) e o humor. A personagem de vasta cabeleira, risada alta, palavras desconcertantes ao pé do ouvido ganha força e encara Estevão, acusando na frente de outras pessoas. Leva uma surra do mesmo que ordena sua prisão e expulsão. Eles mantêm uma relação que toda cidade deve saber, mas disfarça. Estevão deu algumas regalias a Ana, montou uma modesta casa para ela, convocou-a para atuar nas investigações dos explodidos, não por caridade ou afeto, talvez para mantê-la mais próxima de si. Não podia admitir que aquela mulher se voltasse contra ele, como se fosse uma mina desenterrada e que explodisse em suas mãos.

Jenny no texto de Brecht também divide a cama e alguns segredos com Mac Navalha. O gangster logo no início da ação é acusado de alguns crimes: um assassinato, um incêndio, assaltos; porém Mac sempre consegue escapar graças às prostitutas, lideradas por Jenny. Numa das canções do texto fica clara a relação entre eles:

MAC – Bom tempo aquele que não volta mais.

Como casal, vivíamos sem briga,

No esforço para o mesmo ideal:

Eu da cabeça, ela da barriga.

Pode ser diferente, e pode ser tal qual.

Quando chegava outro cavalheiro,

Eu lhe cedia a cama prazenteiro

E, vendo a grana, ria: Meu senhor,

A casa é sempre sua, por favor!

Foi num bordel de fina freguesia,

Onde fixamos nossa moradia.
 JENNY – Bom tempo aquele que não volta mais.
 Trepávamos sem conta e sem noção,
 E ele, gastando nosso capital,
 Botava as minhas roupas no leilão.
 Pode ser diferente, e pode ser tal qual.
 Fiquei de birra, por achar-me nua,
 E perguntei: rapaz, qual é a tua?
 Sua resposta foi uma porrada
 Que me deixou, por dias, acamada.
 Foi num bordel de fina freguesia,
 Onde fixamos nossa moradia.
 (BRECHT, 2004, p. 62/63).

O humor aparece de maneira forte nessa canção. Um humor definido por Pirandello, uma ação cômica de caráter reflexivo, porque “na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível, [é da reflexão que] surge ou emana um outro sentimento, o sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1999, p. 147). É esse sentimento que notamos nos versos acima. Como não rir de um homem que cede a outro homem sua cama e sua mulher e, vendo o dinheiro que o outro cavalheiro traz, sorri. Afirma, ainda, que não havia brigas, pois ele se preocupava com a cabeça e ela com a barriga. Impossível não associar o signo ‘cabeça’ a uma imagem fálica. Como evitar o riso ao ouvir o desabafo de que ele gastava todo o dinheiro conseguido por ela e não satisfeito, leiloava suas roupas. Ora, leiloar roupas é algo fora do comum, do provável, logo, é algo risível. E ela ao interrogá-lo sobre seus feitos, apanha e fica acamada. Em nenhum momento, ouvimos uma reclamação ou queixa pela parte de Jenny, como também não a ouvimos de Ana quando é espancada por Estevão. Aqui surge a melancolia acompanhada pelo riso (ou vive e versa). Temos os ‘chorrisos’ das prostitutas. Os ‘chorrisos’ são justamente a mistura da melancolia possível e passível ao riso.

O ‘chorrismo’ não é o único fruto da meretriz. Massimo Risi revela ao seu tradutor oficial que é filho de uma prostituta. Depois das revelações sobre as explosões feitas pelo feiticeiro local, o investigador italiano – que foi informado pelo mesmo feiticeiro que estava imune às explosões a pedido de uma mulher – resolve ir embora. No arrumar das malas, dobra as roupas e desdobra a alma, confessando sua origem. Na Itália, quando seu avô ficou velho,

chamavam uma ‘messalina’ à parte, pagavam, e pediam a ela que lhe desse ternura. No dia seguinte, deveria contar a todos o vigor que ainda residia no corpo envelhecido do avô. Com o passar o tempo, a moça não se deitou mais com homem nenhum e um dia surgiu grávida. Não houve dúvidas: o filho era do velho, e esse filho era Massimo Risi. Com um nome que sugere, foneticamente, o sentido de “Máximo Riso”, o investigador italiano é um personagem que quase não ri ao longo do romance. As gargalhadas em grande quantidade tão presente em Ana e em Jenny, e em outras prostitutas da literatura que já citamos aqui e, talvez, na própria mãe de Massimo, não têm o mesmo papel de destaque nesse personagem; pelo contrário, o italiano é uma figura muito mais melancólica que vai descobrindo o riso e os mistérios daquela terra ao longo do texto, bem como o universo feminino através de Temporina e de Ana.

É justamente a ligação com esse universo que protege o italiano. É Ana Deusqueira quem não quer a morte do estrangeiro e encomenda uma poção que o livre do feitiço das explosões, ela que viu um soldado ir pelos ares após visitar seu corpo. Apesar de Jenny ser a responsável pela prisão de Mac, que será enforcado no mesmo dia da coroação da rainha inglesa, não é acusada ou destrutada pelo amante. Mac Navalha reconhece que a traição faz parte do sistema financeiro e da luta de classes. As situações de riso facilmente se integram às ações melancólicas e vice e versa. Talvez a presença da metalinguagem no teatro e no romance épico contribua para a tênue fronteira dos gêneros realizando “uma prosa que respira poesia, indo do trágico ao satírico, do épico ao dramático e ao lírico”. (SECCO, 2008, p. 153).

3. ONDE A MORTE SE ACABA E O RISO COMEÇA E ONDE A IRONIA REPOUSA NO HUMOR ou MORTE, HUMOR E IRONIA EM BRECHT E MIA COUTO

Viver num país sem senso de humor é insuportável; mas pior ainda é viver num país no qual se precisa ter senso de humor. (Brecht)

Depois de ser preso e condenado à forca, Mac Navalha tem sua vida salva com a chegada de um arauto que traz ordens da rainha da Inglaterra para que o prisioneiro seja absolvido. A monarca não se compadece da situação do contrabandista; na verdade não quer que no dia de seu desfile haja uma execução que possa ofuscar o seu momento solene. O ato de aparente bondade não tem nada de compassivo; pelo contrário, reforça a austeridade e o forte egocentrismo da rainha que não estava disposta a dividir a atenção dos súditos entre o espetáculo da admiração (a festa de sua coroação) e o espetáculo do horror (a morte de Mac). Presença da morte, sintoma da ironia.

O mote do romance de Mia Couto configura-se com as explosões que matam os soldados. Mortes, contudo, cercadas de mistérios, de símbolos e de risos; afinal, ao explodirem, restavam apenas o pênis e o capacete. Depois descobre-se que as mortes tinham sido encomendadas pelos moradores locais da vila de Moçambique, inconformados com os abusos por parte dos milicos da ONU que invadiam suas terras e violentavam suas mulheres.

No livro de Mia Couto, a morte é fundamental para todo o desenrolar da trama. É graças a ela que personagens como Ana Deusqueira, a prostituta; o padre Muhando, padre comunista; Massimo Risi, o investigador italiano; Estevão Jonas, o administrador; o tradutor, que narra a maior parte do livro, se reúnem numa mesma história em que o humor é uma constante. Na verdade, é em função das mortes que o romance ganha graça.

Do mesmo modo, na peça de Brecht, a morte é a sentença final de Mac Navalha, depois de tantas fugas e perseguições pelas ruas e bordéis de Londres. Se, no romance moçambicano, ela é o fio condutor até o clímax, no texto teatral brechtiano, a morte é a própria redenção do anti-herói perante a sociedade. Com a liberdade concedida pela rainha, Mac assume o papel de homem de bem e merecedor da consideração por parte da nobreza, pois sua majestade lhe concede a patente de Capitão, a moradia em um castelo e uma pensão de dez mil libras até o fim de sua vida. De contrabandista bígamo a membro da Corte, Mac tem uma morte metafórica, perante o submundo de mendigos e meretrizes, e ressuscita, em menos de três dias, o que também não deixa de gerar um riso irônico; afinal também foi capturado numa quinta e condenado numa sexta, tal qual Jesus.

Antes de partir para cumprir a sentença, Mac se despede de todos num discurso-testamento-confissão que beira o melancólico devido à proximidade da morte.

BALADA NA QUAL MACHEATH PEDE DESCULPAS A TODOS

Irmãos que vêm após morte,
 Contenham-se do impiedoso insulto,
 Também não riam da perversa sorte,
 Atrás das barbas bobo riso oculto,
 E não praguejem sobre os enforcados,
 E não se mostrem, qual justiça, duros;
 Pois todos nós deixamos de ser puros,
 E todos afundamos nos pecados.
 Queiram ouvir a nossa advertência,
 Pedindo a Deus a graça e a clemência.

[...]

Às moças, desnudando os seus seios
 Para pescar fregueses sempre prontos,
 Aos cavalheiros que não são alheios
 Aos charmes das perdidas nos seus pontos,
 Aos vagabundos, frescos, prostitutas,
 Aos maltrapilhos, loucos, birutas,
 Eu peço que perdoem meus pecados.
 Também aos tiras. Claro, não invejo
 A sina deles: cada tarde e dia
 Alimentar os presos sobejos
 E torturar na cela escura e fria.
 Eles merecem minha maldição,
 Porém prefiro ser condescendente,
 Que aprendam a magnânime lição:
 Lhes pedirei perdão, humildemente.
 QUE SUAS CARAS SE DESFAÇAM LOGO

SOB GOLPES DE MARTELOS MAIS PESADOS!

DE RESTO, QUERO ESQUECER E ROGO:

DESCULPEM, POIS, TODOS OS MEUS PECADOS! (2004, p. 104)

Tem-se aqui um exemplo da ironia repousada no humor. Mac começa seu texto num tom quase religioso, clama por Deus, pede aos interlocutores que não sejam duros, que não deixem de ser puros e que não deem margem ao riso bobo; contudo, na estrofe seguinte selecionada, o discurso muda de tom e de rumo; Mac convoca os seres marginalizados e enumera os atos de cada um, os pecados cometidos por eles, como se o fato de apontar os pecados alheios fosse uma condição para que os seus fossem redimidos e perdoados. A ironia ganha força quando diz que os tiras merecem sua maldição, mas será magnânimo e deixará que eles aprendam sozinhos como é horrível a tortura e a prisão, lançando o humor numa provável prova de consciência por parte dos policiais. Na verdade, Mac não entende por que ele será enforcado, por que seus crimes perante os crimes sociais (fome, exploração sexual, miséria) são considerados mais puníveis. Sua desgraça promoverá o estado de graça em que a população irá se encontrar vendo um meliante ser executado, dando provas do poder e da justiça do governo. A execução de Mac Navalha é a apoteose da ópera, o desfecho perfeito, se a ironia não fosse uma constante nessa peça de Brecht.

Antes de cantar/proclamar a balada acima, o herói faz uma análise mordaz dos comportamentos alheios que o levaram até a condenação. A ironia é a terceira margem e o humor é o barco.

MAC – Minhas senhoras, meus senhores, estão vendo extinguir-se o representante de uma classe em extinção. Nós, pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador? O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem? Concidadãos, aqui me despeço de vocês. Agradeço por terem vindo. Alguns de vocês me eram muito caros. Que Jenny me tenha denunciado muito me surpreende. É uma prova inequívoca de que o mundo continua o mesmo. (2004, p. 103)

Está presente nessa fala de Mac a arte da ironia. Há toda a denúncia contra o sistema econômico, industrial e social. O contrabandista assume que arrombava caixas de comerciantes, mas define tal ato como um serviço braçal, que está se perdendo devido à comercialização desenfreada das grandes indústrias, levando os pequenos comerciantes à

falência. Afirma, então, dessa maneira, que seus assaltos eram necessários para o sistema financeiro local funcionar. É irônico porque ele não isso diz claramente. Segundo Kierkegaard, “é essencial ao irônico jamais enunciar a ideia como tal, mas apenas sugerir-la fugazmente” (1991, p. 51).

O principal castigo não foi a prisão, tampouco a sentença fatal; a punição nesse caso é o próprio riso. Quem denuncia Macheath para a polícia é Jenny Espelunca, dividida entre a necessidade do dinheiro oferecido pela delação e pelo ciúme que sente por Mac ter se casado com Polly. Jenny era muito próxima dele, mantinham uma tórrida relação que continha abortos e pancadarias. O riso surge justamente na figura mais improvável para realizar a traição, quase um absurdo.

O que nos causa riso seria o absurdo encarnado numa forma concreta, um “absurdo visível” – ou ainda uma aparência de absurdo, admitida a princípio, logo corrigida – ou, melhor ainda, o que é absurdo por um lado, naturalmente explicável por outro. [...] O absurdo, quando o encontramos na comicidade, não é, pois, um absurdo qualquer. É um absurdo determinado. Ele não cria a comicidade, antes, ele é que decorre dela. (BERGSON, 1985, p. 93).

Se, para Mac Navalha, a traição contradiz o posicionamento sempre assumido por Jenny, para a prostituta, sua postura foi a única digna durante toda a vida. Ao entregar o paradeiro de seu amante, Jenny sente que poderá transcender aquele sumidouro em que vive para ingressar na alta burguesia. De alguma forma, ela está atrás também de sua ‘morte’. Só que, ao contrário de Mac, a meretriz já cumpriu sua sentença durante a vida, agora deseja a liberdade, a ressurreição que só viria com a morte de Mac. Uma Madalena com ares de Judas atrás de uma mesma morte redentora de tantas personalidades históricas, como ela canta:

CANÇÃO DE SALOMÃO

Foi grande Salomão,
 Mas triste seu destino!
 No fim da vida percebeu:
 Maldita a hora em que nasceu
 E o mundo que é cretino.
 Foi grande Salomão!
 E antes de findar-se o dia,
 Soube-se a razão:
 Nefasta é a sabedoria,

Livrar-se dela é a salvação!
Formosa foi Cleópatra,
Mas triste o seu destino!
Arruinou dois imperadores,
E no final do desatino
Morreu de seus amores.
Babel também foi bela em vão!
E antes de findar-se o dia,
Soube-se a razão:
Beleza só problemas cria,
Livrar-se dela é a salvação!
[...]
Vocês conhecem Bertolt Brecht
Sedento de saber!
Ele indagava, de onde vêm
Os bens dos ricos. Podem crer,
Isto não lhes convém!
Perdeu a casa e o chão.
E antes de findar-se o dia,
Soube-se a razão:
Curiosidade desafia,
Livrar-se dela é a salvação!
E vejam o Navalha aqui,
Já prestes a morrer!
A vida estando por um fio,
Acaba-se o prazer.
Bandido foi, e foi vadio
De louco coração!
E antes de findar-se o dia,
Soube-se a razão:

Tesão demais má sorte cria,

Livrar-se dele é a salvação!

(BRECHT, 2004, p. 88-89)

O poema-canção dito por Jenny afirma que, para ser aceito pela sociedade, deve-se livrar de algumas características, como a sabedoria, a beleza, a curiosidade, o desejo. Ora, esses aspectos são todos fundamentais para o desenvolvimento e o progresso do indivíduo. O humor nesse caso aparece justamente nessa contradição reflexiva; afinal, todos os elementos citados são o que possibilitam a transcendência do sujeito. É nítida ainda a metalinguagem presente no texto. Brecht faz menção a si mesmo e pede punição pela sua curiosidade, colocando-se no mesmo patamar de Salomão e Cleópatra (personagens históricos) e Mac Navalha (personagem fictício), alocando-se, dessa forma, todos num mesmo espaço risível e irônico por ser inesperado. A ironia entra aqui como uma instância mediadora responsável pela conexão da realidade com a ficção, não negando nenhuma das duas e afirmando que a personagem é uma representação individual da coletividade histórica, afinal:

A imaginação poética só pode ser uma visão completa da realidade. Se os personagens criados pelo poeta não nos dão a impressão de vida, é que são o próprio poeta, o poeta multiplicado, o poeta aprofundando-se a si mesmo num esforço de observação interior que capta o virtual no real. (BERGSON, 1985, p. 87).

Prestes a ser enforcado às seis da manhã de sexta, Mac tenta conseguir com seus ex-companheiros de contrabando dinheiro para comprar sua anistia. Mas os gangsteres estão sem dinheiro vivo nas mãos e não conseguem chegar ao banco devido à multidão na rua que esperava para assistir à coroação da rainha. Todos se encaminham até a delegacia para assistirem à execução sumária de Mac Navalha. Já com o cadafalso preparado e os sinos anunciando a chegada das seis horas da manhã, o herói se despede de todos amparado pelas duas esposas, Polly e Lucy, até que o senhor Peachum interrompe a ação e proclama que Mac não será enforcado e que a peça terá um final diferente.

Brecht é conhecido por ter em seus textos um personagem que atua como a própria extensão do autor dentro da ação cênica. É um dos seus efeitos de distanciamento (como vimos no primeiro capítulo). Senhor Peachum anuncia a chegada de um arauto:

BROWN – Por motivo de sua coroação, Sua Majestade a Rainha ordena que o Capitão Macheth seja imediatamente libertado. *Aplausos entusiásticos*. Ao mesmo tempo, ele será elevado à categoria de nobre hereditário e receberá o castelo de Mamarel, bem como uma pensão de dez mil libras até o fim de sua vida. Aos casais de noivos aqui presentes, Sua Majestade transmite seus régios votos de felicidade.

MAC – Salvo, salvo! É, eu sabia, quando o Diabo fecha a porta, Deus abre a janela.

POLLY – Salvo, o meu querido Mac está salvo. Estou tão feliz.

SENHORA PEACHUM – Afinal, tudo se acaba bem. Que a vida boa e tranquila teríamos se os reais arautos chegassem sempre a galope. (BRECHT, 2004, p. 107).

A ironia está presente tanto na fala de Mac quanto na fala da senhora Peachum. Com a chegada do arauto e com o anúncio dos benefícios concedidos pela rainha, o contraventor atribui sua salvação a um pequeno gesto (janela) de Deus. O mesmo Deus que não poupou seu filho da condenação, livrou um bandido da morte. Além da ironia, temos a presença do riso aqui como uma sanção. A comparação explícita-não-implícita (ironia) que Brecht faz entre Mac e Jesus promove o riso com a finalidade de corrigir. O riso é “uma espécie de trote social” que comporta, nesse caso, “a vontade de corrigir [...] feito para humilhar, ele deve dar à pessoa que o motivou uma impressão penosa. A sociedade se vinga, por meio dele” (MINOIS, 2003, p. 524). Essa ironia cômica surge quando Mac Navalha morre para o nascimento do Capitão Macheath.

A fala da senhora Peachum traduz a própria sociedade. É o fechamento irônico que lança a hipótese ao público, deixando o riso como condutor para a reflexão apoiada no humor. Quantas tragédias, omissões, assaltos, assassinatos, mortes por descaso, por fome, por desespero seriam evitadas se os ‘arautos reais’ chegassem a tempo. A apoteose da ópera é a reflexão.

A reflexão é quase uma forma de sentimento, quase um espelho em que o sentimento se mira. Querendo seguir esta imagem, poder-se-ia dizer que, na concepção humorística, a reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita. (PIRANDELLO, 1999, p. 152).

Todos os crimes de Mac também morrem diante do gesto magnânimo da rainha. Se a maior autoridade foi capaz de perdoar os delitos de um procurado criminoso, por que os demais não o fariam? A última fala da peça cabe ao senhor Peachum que arremata: “Os reais arautos quase nunca aparecem, depois de os pisados desta vida terem se levantado. Por isso a iniquidade não deveria ser por demais perseguida”. O fechamento do pensamento de Peachum é o silêncio, é a ironia. O não dito expresso pela personagem com as demais personagens em cena estabelece o código irônico. O sistema de diálogos, fundamental num texto teatral, cede lugar no prosaetrio ao vazio significativo da ironia; porque, o “sistema é infinitamente bem-falante e a ironia infinitamente silenciosa” (Kierkegaard 1991, p. 35)

Esses silêncios ganharão eco a partir das situações humoradas criadas por Brecht dentro de seu texto. E a morte não é senão também um silêncio. A morte social de Mac foi vista acima, mas o texto ‘mata’ outras personagens ao longo da trama. Jenny – também ‘explorada’ neste estudo – já está morta e busca uma nova vida através da delação premiada. Senhor e Senhora Peachum vivem de ‘mortas-vivas’, já que as prostitutas morrem e renascem a cada noite e a cada cliente; Brown, o delegado e sócio de Mac, vivia na fronteira entre o crime e a lei, zona preferida da morte; Polly matou a inocência para assumir os negócios do marido.

Em outra peça sua, Brecht utiliza a imagem da morte para contar a transformação de um homem. O espetáculo *Um Homem é um Homem* traz a mutação do simples carregador Galy Gay num sanguinário soldado combatente.

Galy Gay é um sujeito humilde e sem pretensões em sua vida. Seu único desejo era comer um peixe, coisa que, com o que ganhava como carregador, não podia fazer. Um dia, depois de juntar o suficiente, Galy sai para comprar o peixe e avisa a esposa que coloque a água para ferver, pois não demorará. Ao atravessar a cidade de Kilkoa, o carregador encontra com a prostituta Begbick que lhe pede ajuda para carregar uma cesta. Galy ajuda. Galy Gay não sabia dizer não. E é em cima dessa problemática que Brecht retrata o poder de um homem sobre outro; diante da incapacidade da negação, o simples carregador se torna vulnerável a qualquer tipo de situação, seja ela legal ou ilícita.

Os soldados estrangeiros estão em Kilkoa, aparentemente, para pacificar e manter a ordem (tal quais os soldados da ONU em Tizangara no romance de Mia Couto). Acontece que quatro militares aproveitam o uso da farda para saquear os templos religiosos locais, e, durante o assalto, um dos soldados fica preso no prédio sagrado. De volta ao regimento, os outros três soldados precisam de um quarto elemento que responde à chamada no lugar do amigo perdido. É aí que Galy Gay surge como o homem que não nega nada a ninguém. Os soldados, a princípio com uma oferta de dinheiro, e depois com uma chantagem, convencem-no de que ele não era mais um carregador, e sim um soldado voraz por guerra e sangue, a tal ponto que o próprio Galy Gay fuzila Galy Gay e discursa em seu funeral.

O título da peça sugere – e isso é dito no texto – que um homem é somente um homem; pode ser substituído por outro facilmente, como uma máquina para atender o sistema.

Da mesma forma, Mac pode deixar de ser um contraventor perigoso, afinal, não faltarão outros que assumam esse papel, fundamental para a movimentação econômica. A morte de

Mac Navalha é a chance que Barrabás não teve. Talvez se o ladrão tivesse tido a sorte do contrabandista londrino, hoje seria considerado santo, a mais alta patente que a religião pode conceder. O santo dos ladrões. Ironia melhor impossível.

3.1 A GRAÇA DA DESGRAÇA

Deus me deu a tarefa de morrer. Nunca cumpri. Agora, porém, já aprendi a obediência.
(MIA COUTO)

O último capítulo do romance *O Último Voo do Flamingo* traz uma metáfora da morte. O país todo se transformou em grande penhasco, um abismo.

O investigador Massimo Risi, o tradutor e o pai deste, Sulpício, estão deitados embaixo de uma árvore e, quando se levantam, percebem que tudo ao redor desapareceu. Os três ficam perplexos diante de tamanho acontecimento. Sulpício procura por seus ossos que estavam pendurados na árvore. É que, para dormir, o pai do tradutor retirava os ossos e ficava ‘esparamorto’, sem moldura, como uma massa no chão. Estando nessa forma, Sulpício explica ao investigador que, na verdade, seu país estava morrendo e que as carniças estavam a disposição das hienas. E que essas carniças é que estavam sustentando a nação: “Não as hienas próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente. E para mais: suas cabeças eram as dos chefes da vila. Os políticos dirigentes desfilavam ali em corpo de besta. Cada um trazia nas beíças umas tantas costelas, vértebras, maxilas”. (COUTO, 2010, p. 212). Os políticos locais da vila viviam de explorar a degradação, a fome, o desespero dos moradores para conseguirem donativos internacionais para a região. Políticos esses que outrora lutaram na guerra colonial pela libertação de Moçambique, como Sulpício e Estevão Jonas, antes amigos combatentes, hoje, inimigos declarados. Nessa fala de Sulpício, temos a ‘morte’ do pensamento marxista que tanto norteou os ideais da libertação colonial:

Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele (Sulpício) ainda se perguntou: como é que engordam tanto se já não há vivos, se já só resta pobreza? Uma das hienas lhe respondeu assim:

- É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobraarem só os ossos.

- Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer. (IDEM).

Tudo o que motivou e contribuiu para o desejo de libertação do jugo português, como as condições precárias de vida, a má divisão de renda e o não investimento de verbas públicas em melhorias de estrutura, estava sendo usado como bandeiras. A desgraça da nação contribuía como condição positiva da ideia miserável do povo. Da mesma maneira que senhor Peachum, o amigo do mendigo, explorava a figura da mendicância, o administrador lucrava com os pobres da vila de Tizangara. Quando mais a morte fosse próxima de tais esboços de seres humanos, mais donativos viriam, mais lucro teriam.

Quando representantes da ONU chegam à vila atraídos, pelas explosões sem explicações, acontece o atropelamento de um bode. O animal é arremessado longe por uns dos carros da comitiva. Quando as autoridades estrangeiras desembarcam, Estevão Jonas, o administrador, começa o peremptório discurso: “– Este aqui...” interrompido na sequência pelo bode: “– Mééé!” que estava agonizando e, de alguma forma, agourando. Entre a vida e a morte, o animal soltava bramidos altos toda vez que a voz de Estevão se manifestava, gerando uma situação cômica, risível. Depois do ocorrido, o dono do bicho vai até a administração pedir uma reparação pelo assassinato de sua criação. O tradutor sugere a Massimo que dê qualquer coisa, porque: “dá-se a esmola, mesmo a maior, e o mendigo se afastará de mãos vazias”. (p.99). O investigador estende uma nota de dólar ao pastor que recusa imediatamente a oferta, alegando que aquilo não era dinheiro de verdade porque não tinha valor naquelas terras. Ao não reconhecer que o dólar é uma moeda (quase) universal, o pastor de bodes provoca o riso que tem “precisamente a função [de] reprimir as tendências separatistas” (BERGSON, 1985, p. 91), relevando outra perspectiva; afinal, nem todo dinheiro serve do mesmo jeito para todo mundo. A morte do bode e a morte simbólica do dólar.

Ao perceberem que o país inteiro desapareceu, Sulplício, Massimo e o tradutor ficam à beira do grande abismo sem saber para onde ir e se há lugar para ir. Os ossos de Sulplício não estavam mais na árvore, uma vez que árvore não mais havia. O velho conta ao filho e ao italiano que aquilo era obra dos antepassados, provavelmente insatisfeitos com os andamentos da vila. Os mortos detinham poder sobre o estado dos vivos:

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. Contra esses des governantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens. (COUTO, 2010, p. 216).

Segundo Sulplício, os antepassados resolveram levar aqueles países para um lugar de espera em que tudo, homens, bichos, plantas, se convertiam em fantasmas, mas um ser vivo só se transmuta em fantasma depois que morre. Na verdade não estavam mortos, estavam esperando que as sombras das pessoas que foram assumissem de novo os corpos; aí, sim, todos os países voltariam ao mapa de África.

Mia Couto utiliza a imagem da morte mais uma vez nesse romance, agora para explicar como ela pode funcionar como uma espécie de ‘limpeza’ das impurezas humanas, como a

ganância, a velhacaria, a soberba. Tantos africanos lutaram para conquistar a liberdade da pátria, atirando-se de encontro à morte e, depois da vitória, ‘morreram’ ou mataram o sonho da liberdade e da igualdade, ao se depararem com o poder e sucumbirem ao mesmo. O administrador é a figura que melhor retrata essa transcendência inversa. Numa das cartas contidas no romance, Estevão Jonas declara:

Com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está a render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. [...] Essa é a actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. (IDEM, p. 75).

O quase pacto com a morte – porque morrer não era interessante, era mais lucrativo o estado agonizante – é o que alimenta toda a população da vila de Tizangara e, metonimicamente, toda a África ou qualquer outro país que sobreviva das sobrevidas. A desgraça das personagens, porém, são apresentadas com cargas humoradas e irônicas, que não desconfiguram o peso da situação, mas atenuam a maneira como são transmitidas, promovendo a reflexão a partir do sentimento do contrário.

Todos os mandos do administrador encontram antagonismo nos desmandos de sua esposa, ou nos deboches de Ana Deusqueira. O riso provocado pelas oposições das duas mulheres advém justamente da posição hierárquica dele em contraposição ao papel delas. A esposa e a amante unidas contra o homem que “amam”. Do mesmo modo que Polly e Lucy (esposa e amante, respectivamente) se unem para amparar os braços de Mac rumo à força, embora antes tivessem se engalfinhado na delegacia quando descobrem a bigamia do contrabandista. As mulheres ‘matam’ o ressentimento da traição e dão as mãos numa mesma causa, gerando um riso, surgido, mais uma vez, do contrário, beirando o absurdo da situação; afinal, elas não se juntam para o bem delas; mas sim para o mal deles. Por isso o riso ganha mais força.

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, 1985, p.100).

Contudo, a personificação da morte se dá realmente quando Sulplício embarca numa canoa e vai para a outra margem. É interessante, antes, porém, pormos tento na figura de Sulplício. O nome sugere a ideia de súplica. O significado do termo denota rogo, imploração, mas, no latim “*supplicium*”, também significa “castigo, pena”. (CUNHA, 1982, p. 744).

No tempo do colonizador, Sulplício era guarda e trabalhava para os portugueses, uma espécie de oficial que controlava os outros negros, demarcando onde e o que poderia ser caçado por ali, sofrendo, com isso, preconceito por parte dos seus. A esposa mesmo idolatrava os combatentes e desdenhava a postura o alto cargo do marido. Quando a guerra acabou, Estevão Jonas assumiu cargo. Uma dia Sulplício prendeu o enteado do administrador por estar caçando elefantes, o que era proibido. Atendendo um pedido/ordem da esposa, Estevão mandou soltar o rapaz e prender Sulplício, amarrando as mãos com tal força nas cordas que o deixou inválido. Logo as mãos, principais elementos figurativos de uma súplica, do ato de implorar. Por isso a polissemia de significados do nome: pode denotar tanto rogo quando castigo.

Os ossos eram retirados porque, segundo o velho, compunham a parte imaterial do homem, a única parte que não morre. Guardando os ossos todos os dias fora do corpo, Sulplício estaria mantendo a eternidade. Ele, de prontidão, não podia ser contra o patrão por estar demasiado perto do patrão; atirar no português era mirar em si. Depois quis acreditar na mudança; porém, com a tortura sofrida, sua utopia virou melancolia:

Quando chegaram os da Revolução eles disseram que íamos ficar donos e mandantes. Todos se contentaram. Minha mãe, muito ela se contentou. Sulplício, porém, se encheu de medo. Matar o patrão? Mais difícil é matar o escravo que vive dentro de nós. Agora, nem patrão nem escravo. (COUTO, 2010, p. 137).

O casamento também morreu. Devido aos posicionamentos contrários em relação a revolução, Sulplício e a mãe do tradutor acabaram se afastando, deixando fenecer o sentimento que os levou até a união civil. A esposa achava que o marido vivia em um tempo diferente do seu, estava atrelado aos comportamento dos brancos; mal sabia que o Sulplício não queria viver em tempo nenhum, por isso retirava os ossos. Quando Estevão Jonas apareceu com uma farda na mão dizendo ser herói de guerra, o velho viu os olhos da esposa brilharem de admiração, não só os dela, mas de toda a vila, enquanto ele era apontado como traidor por ter trabalhado tanto tempo para os tucas. Começou a falar coisas que para a maioria das pessoas não faziam sentido e se isolava diversas vezes embaixo do pé de tamarindo, na curva do rio, procurando outra margem, para sair daquela que o haviam posto: marginalizado por trabalhar para os colonos.

Quando o país some no abismo, e some juntamente o pé de tamarindo com os ossos, Sulplício pede que o investigador e seu filho o carreguem daquela berma. Os outros dois sentem dificuldade de transladar o montante de massa corpórea e Sulplício chama atenção

para o fato de o que nos pesa é a carne, não os ossos. Enquanto Massimo Risi lamenta pela perda de seus relatórios com aquele fim de nação, o tradutor vê se aproximando uma canoa, flutuando sobre o silêncio do abismo.

Ninguém na canoa. O barquinho aflorou da névoa e encostou na margem do despenhadeiro. Só eu me ergui a espreitar o ventre do concho. E lá havia a inesperada prenda.

- Pai, estão aqui seus ossos!

Ele, enduvidado, nem virou o rosto. Sem me olhar, pediu que eu lhe mostrasse um osso, qualquer que fosse. Escolhi um do tamanho maior e lhe fiz chegar. Ele espreitou a peça do esqueleto sem lhe tocar.

- Sim, são meus ossos.

Com nossa ajuda, voltou a vestir a ossatura. Experimentou uns tantos movimentos, testou as juntas e as cartilagens. Parecia novo, remoçado. E até brincou:

- Isto é assim mesmo: vaca sem causa não enxota as moscas.

Meu pai obedecia a que mandos, autómato, quando se introduziu no concho? A canoa balouçou como se em água. Sulpício estendeu os braços ao branco e lhe disse:

- Venha!

O branco recusou, olhos esbugalhados. Meu pai insistiu: não vinha ele a saber a verdade dos acontecimentos?

-Venha que lhe vou mostrar onde estão os soldados explodidos.

O estrangeiro negou e renegou embarcar. Esperei eu, com o coração suspenso, que meu velhote me convidasse a entrar na embarcação.

- Você fique, meu filho.

- Mas, pai...

- Fica, já disse. Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja esse, de fora, a falar desta nossa estória.

E a canoa foi se afastando, pairando sobre o nada. (COUTO, 2010, p. 218).

Há aqui duas intertextualidades visíveis. A primeira é com a própria obra de Mia Couto, em seu conto “Nas águas do tempo”, no qual um velho ensina ao neto como velejar nas águas do rio: sempre no mesmo sentido da correnteza, nunca contra as águas. Os ensinamentos não estavam relacionados com pescaria; tampouco com sobrevivência em mar aberto. O avô levava o menino até um lago onde o rio desaguava, onde não havia fronteira entre a margem e a água. Dali, numa outra margem, ainda não vista pelo garoto, apareciam interditas criaturas. O avô mostrava ao neto como se cumprimentavam tais seres – acenando um pano branco – e

que ele nunca pusesse os pés em tais margens. Um dia, em mais um aparente passeio de canoa, o avô não vê os seres na terceira margem e resolve saltar nos territórios sagrados até sumir nas neblinas. Espantando e com medo, o menino lança olhares para todos os lados procurando a figura do velho e finalmente encontra na dita margem. O neto arranca a própria camisa branca e acena para o avô, enquanto o pano vermelho que o velho sacudia vai se tornando branco até sumir completamente na neblina:

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepiado. Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões. Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 1994, p. 13).

A cena do romance recupera, de alguma forma, a estrutura e a ideia do conto presente no livro *Estória Abensonhadas*, que, por sua vez, espelha-se no conto “A Terceira Margem”, do escritor brasileiro Guimarães Rosa, do livro *Primeiras Estórias*. Os diálogos entre os dois autores é uma constante. Mia Couto foi influenciado pela escrita de Guimarães Rosa, não só pelas personagens marginais e ‘comuns’, mas também pela oralidade dentro dos textos, pela inovação de sintaxe e de morfologia. O próprio Mia Couto explica essa ligação com a escrita do autor brasileiro num ensaio intitulado “Encontros Encantos – Guimarães Rosa”:

Rosa não foi apenas escritor. Enquanto médico e diplomata, ele visitou, tardiamente, a literatura mas nela não fixou residência exclusiva e permanente. Ao ler Rosa, percebe-se que, para se chegar àquela relação de intimidade com a escrita, é preciso ser-se escritor e muito escritor. Mas por um tempo é preciso ser-se um não escritor.

É preciso estar livre para mergulhar no lado da não-escrita, é preciso capturar a lógica da oralidade, é preciso escapar a racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema de pensamento. Esse é o desafio de equilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o da escrita e o da oralidade. Não se trata de visitar o mundo

da oralidade. Trata-se de deixar invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios. (COUTO, 2011, p. 108).

O autor moçambicano explica as prováveis razões para que Guimarães fosse tão importante para diversos autores africanos. O primeiro elemento talvez tenha sido a palavra ‘sertão’ popularizada e enfatizada por Guimarães. Segundo Mia Couto, a impressão é de ‘ser tão’. O verbo somado à totalidade de alguma coisa (ser + tão) faz com que o autor moçambicano escreva: “Eu já bebia na poesia o gosto pela desobediência da regra, mas foi com o autor da *Terceira Margem do rio* que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto do poder divino da palavra” (IDEM, p. 109). E depois completa: “A transgressão poética é o único modo de escaparmos à ditadura da realidade”. (p. 111).

Guimarães Rosa transformou o sertão na metonímia do mundo, em que suas personagens e suas ações, ao mesmo passo que eram regionais e específicas, também compunham um universo facilmente conhecido em qualquer tempo e espaço. O sertanejo, a prostituta, o coronel, o velho, a criança, o louco – ou aparente louco – ganharam dimensões que extrapolam a fronteira do sertão mineiro e abrangem o Brasil e o mundo, atravessando o Atlântico até pousar em África. Essa familiaridade foi explicada pelo próprio Guimarães quando disse que o sertão estava em cada um de nós. O interesse e a empatia de Mia Couto têm origem justamente nessa necessidade de conhecer e reconhecer um espaço como próprio.

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras da História e fazedoras do futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado. (Ibidem, p. 110).

No conto do escritor brasileiro, um pai constrói uma canoa e se lança para o meio de um lago em frente à casa em que vivia com a esposa e com o filho. Sem adeus nem pretexto, o velho pai fica imóvel na embarcação. Os vizinhos, os moradores dos arredores, a esposa, todos estranham tal atitude, ainda mais sem explicação. E, talvez, pela ausência da mesma, classificam-no de louco e todos o abandonam, menos o filho, apesar de se sentir abandonado e responsável pelo exílio do pai: “Ele estava lá, sem a minha tranquilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro”. (ROSA, Guimarães). A personagem (filho) depois de adulto – da mesma forma que o tradutor no romance de Mia Couto – entende os dizeres do pai e percebe que não são loucura, apenas são outras maneiras de ver o mundo. Já amadurecido e com o entendimento de que não fora o responsável pela viagem sem destino do

pai, o filho resolve assumir seu lugar. Não era a loucura que se passava geneticamente. Era a necessidade de cuidar que se perpetuava.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. (ROSA, 2005, p. 81-82).

Tanto nos dois contos, quanto no romance, o embarcar na canoa conta a ida ao encontro da morte. O velho do conto de Mia Couto, o pai do texto de Guimarães Rosa, e Sulpício, que é velho e pai, e entram no barco e rumam em direção à terceira margem.

A ironia também se encontra na terceira margem; não se é capaz de precisar onde se localiza; sabe-se apenas que está ali e que sua presença é fundamental para a preservação do rio (vida). Nas passagens apresentadas, o riso e o humor deram espaço para a melancolia, estado comumente associado à morte.

Outro ponto interessante de se levantar é a figura do barco ligado à ideia da morte. Gil Vicente utiliza o mesmo símbolo em sua peça teatral *Auto da Barca do Inferno*, em que há duas embarcações, uma para o céu e outra para o inferno. Antes ainda do teatrólogo português, a mitologia já havia eleito o barco como o meio de transporte entre o mundo dos vivos e dos mortos. Caronte, o barqueiro, recebia uma moeda de ouro para conduzir as almas até o reino do Imperador Hades, senhor dos mortos.

As reiteraões da imagem do barco ligado à morte podem ser lidas como paródias constantes. A paródia é uma referência, não uma reverência, a algo que mereça ser revisitado, devido a sua boa construção e a seu poder de reflexão e persuasão sobre o público (leitor). O barco é revisitado, da mesma forma que a morte é um mote.

Durante o percurso do investigador italiano para descobrir as causas das mortes na vila Tizangara, acontece uma morte que diverge das explosões misteriosas.

Massimo Risi se envolve com Temporina, a moça-velha da vila. O corpo dela era de menina, mas o rosto assumia rugas e ares de idosa. Temporina era a própria confluência entre passado e futuro vivendo num presente. Massimo se sente atraído tanto por seu corpo quanto

por seu conhecimento de situações passadas. A moça-velha reunia em si a morte e a vida, vivendo como a própria fronteira entre existir-não-existir, um hameltiano questionamento.

Temporina possui um irmão, um moço tonto, que vivia junto de si. Um rapaz que não era nem fulano, nem indivíduo. Por isso nenhum nome lhe fora dado. Uma explosão ocorre e o moço tonto morre. Uma explosão que não foi decorrente das mesmas dos soldados, que ainda seguiam misteriosas. Enquanto os soldados deixavam os falos e os capacetes, o moço tonto deixou vestígios de sangue; sua morte estava ligada às minas enterradas em terras moçambicanas.

O rapaz sem nome pisa numa das minas e suas pernas se desprendem do corpo, deixando vestígios de sangue e pedaços humanos espalhados sobre a terra. Dessa vez, o processo de gerar pobres-coitados-aleijados-de-guerra não funcionou; o moço era de fato tão tonto que atravessou o limite entre a vida e a morte e foi para o outro lado, para a terceira margem.

O não dito da ironia, presente em todo o romance, e com mais força nessa passagem do comércio com/da morte é o que esconde o mais importante da obra. A ironia “dissimula, ou antes, finge, não para ser acreditada, mas para ser entendida”. (MUECKE, 1970, p.54). Mia Couto elabora um cenário e um enredo pautado em ironia para, de alguma maneira, denunciar a ironia que os países em África – e demais locais, regiões, países também fora de África – enfrentaram e, quiçá, ainda enfrentem. A vila de Tizangara é uma vitrine, uma exposição da ironia.

Essa exibição da ironia do homem dita e não dita é feita através do humor e do riso que corroboram a presença da mesma num tema que, para a maioria das pessoas, é encarado com dificuldade: a morte. A graça surge justamente da desgraça. As explosões misteriosas que deixavam apenas os falos contêm o riso devido ao resto mortal ser inesperado e repetitivo. De todos os soldados somente os pênis restavam. E a repetição proporciona a comicidade.

A repetição de uma expressão não é risível por si mesma. Ela só nos causa riso porque simboliza certo jogo especial de elementos morais, por sua vez símbolo de um jogo inteiramente. [...] Numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento. (BERGSON, 1985, p. 43-44).

O sentimento em questão é o próprio sentimento do contrário. As explosões repetidas tinham um motivo irônico. Os soldados iam pelos ares ao entrarem em contato com as

mulheres da vila. Um feitiço encomendado pelos homens locais que não queriam ver seus espaços ‘penetrados’ pelos estrangeiros. Porém, não recusam as ajudas financeiras que vinham devido à presença dos forasteiros. O riso aqui é justamente essa mola da contradição. O bem aqui pode ser lido como mal também. Doação sim, invasão não. Dessa forma, o riso desempenha sua função corretiva mais uma vez.

3.2 O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO: A MORTE COMO MOTE

Quem voa depois da morte? É a folha da árvore. (Mia Couto)

Os flamingos são as aves responsáveis por levarem o sol para o outro lado do mundo quando o dia acaba. Com suas leves penas rosa, cor da aurora, eles conduzem lentamente o deslocamento do astro rei para o outro lado do hemisfério, garantindo que todos no mundo possam se aquecer da luz irradiada por ele. Praticamente um balé contínuo que avisa a morte daquele dia, o fim de um ciclo, o encerramento de uma etapa.

Quem conta esta história é a mãe do tradutor que entra em cena através dos relatos tanto dele quanto de seu pai, o velho Sulpício. Ela já está morta; sua figura é evocada quando pai e filho desejam recuperar algum fato do passado para entender o presente.

Havia um lugar onde o tempo não tinha inventado a noite. Era sempre dia. Até que, certa vez, o flamingo disse:

- Hoje farei meu último voo!

Ao aviso do flamingo, todas as aves se juntaram. Haveria uma assembleia para se conversar sobre o assunto. Enquanto o flamingo não chegava, se escutavam os pios em rodopios. Se acreditava em tais ditos? Podia-se e não. Fosse ou não fosse, todos se demandavam:

- Mas vai voar para onde?

- Para um sítio onde não há nenhum lugar.

O pernalta, enfim, chegou e explicou – que havia dois céus, um de cá, voável, e outro, o céu das estrelas, inviável para voação. Ele queria passar essa fronteira.

- Porquê essa viagem tão sem regresso?

O flamingo desvalorizava seu feito:

- Ora, aquilo é longe, mas não é distante. (...)

Queria ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia. Nesse outro mundo ele iria dormir como um deserto, esquecer que sabia voar, ignorar a arte de pousar sobre a terra.

- Não quero pousar mais. Só repousar.

E olhou para cima. O céu parecia baixo, rasteiro. O azul desse céu era tão intenso que se vertia líquido, nos olhos dos bichos.

Então, o flamingo se lançou, arco e flecha se crisparam em seu corpo. E ei-lo, eleito, elegante, se despindo do peso. Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrara e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o

horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liláceos. Tudo se passando como se um incêndio. Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra. (COUTO, 2010, p. 114-115).

A metáfora da morte é o mote durante todo o romance. O surgimento da noite depende da ‘morte’ do dia. O flamingo é essa representação; na lenda/história, seu sacrifício conota transcendência, a passagem de um lado para outro, de uma margem até a outra.

Todas as personagens, assim como a vila e a nação, precisam aprender a atravessar o rio (vida), a se equilibrar no barco e a seguir o fluxo da correnteza, respeitando o trajeto das águas. Massimo Risi transcende ao conhecer Temporina e se apaixonar por uma mulher que reúne em si todos os tempos. A burocracia e a objetividade de seu trabalho não encontram resposta no que o investigador sente pela moça-velha. Há a morte da praticidade, da comprovação pautada nos dados, dos relatórios. O italiano revisita sua história, recorda de seu nascimento; era filho de seu avô tal qual o menino do conto “Nas águas do tempo”.

Sulpício é o último a embarcar para o outro lado onde estão todos os soldados explodidos e a nação. Vai enfim encontrar com a esposa. Fora ela quem lhe acalmou um trauma de infância. Quando pequeno, o pai de Sulpício lhe obrigava a matar pássaros e depois comer a carne como prova de macheza. Matar os flamingos era a prova de ser homem de verdade e como não concebia tal feito, foi se tornando cabisbaixo, taciturno. Quando a esposa lhe contou a história dos flamingos, sua alma se aquietou. Ela explicou que é comum os homens fingirem força porque têm medo. O peso da infância morre depois de ouvir a lenda.

O sonho de liberdade e de igualdade também morreu ou, pelo menos, estava muito doente. Com as injustiças sociais (autoritarismo, fome, má divisão de renda, a exploração, etc.) mantidas desde a época do colonizador, o desejo de um país melhor começa a fenecer. Haviam minas e feridas muito piores e mais graves do que as enterradas pelo território e os decepados pela guerra. O descaso das autoridades, a guerra civil após a colonial, o individualismo eram sintomas visíveis do estado emergencial em que se encontrava a nação. Era necessário que as ambições particulares morressem para não aniquilarem os anseios comuns. Por isso os deuses resolvem ‘matar’ toda a nação; não estavam os mortos satisfeitos com os comportamentos dos vivos:

Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E lavaram-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu

próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira. Até lá, era o vazio do nada, um soluço no tempo. Até lá gente, bichos, plantas, rios e montes permaneceriam engolidos pelas funduras. Se converteriam não em espíritos ou fantasmas, pois essas são criaturas que ocorrem depois da morte. E aqueles não haviam morrido. Transmutaram-se em não-seres, sombras à espera das respectivas pessoas. (COUTO, 2010, p 216-217)

A imagem alegórica de um país inteiro sugado para dentro de um grande abismo é a forma que Mia Couto elegeu para representar o estado emergencial de mudança pelo qual a nação precisa passar. Não houve morte, aconteceu a suspensão do país de existir enquanto não houvesse homens que pusessem respeito em outros homens. A terra assim, engolida, deixa uma enorme margem que não faz leito para rio nenhum. Portanto, se não há rio, a margem, automaticamente, torna-se centro, saindo do lugar predestinado, mas sem deixar de ser margem. Mia Couto não quer que os marginalizados se tornem líderes ou burgueses, mas defende que ganhem espaço e sejam assistidos e ouvidos, como dizia o padre Muhando, porque o território pertence a todos. Por isso a alegoria da terra repartida em escalas tão grandes formando um penhasco: será preciso compreender que mesmo com enormes rachaduras o solo é um só.

É, pois, a alegoria uma estratégia de construção textual pertinente para falar da terra arruinada, das tradições dilaceradas e das impossibilidades de representação do espaço nacional enquanto totalidade. A produção de sentidos, então, dá-se a partir da disseminação fragmentária, obrigando o leitor a um exercício permanente de deslocamento, afirmando a precariedade das interpretações, apresentado o espaço textual como ruína, como incompletude. (FONSECA & CURY, 2008, p. 58)

O leitor então é conduzido pela narrativa cheia de relatos, relatórios, fitas de áudio, cartas, confissões numa fragmentação que dá sentido ao todo, tentando desvendar mais do que os mistérios dos soldados explodidos; querendo apontar um fio condutor que possa unir de novo um país rachado por tantas tragédias. E o abismo, onde esperam o tradutor e o italiano, pela volta dos flamingos, pode conotar um valor de esperança uma vez que “com esse remate mitopoético, o romance de Mia Couto termina de modo lírico, deixando entreaberta a possibilidade de poderem surgir, para Moçambique, novas utopias” (SECCO, 2008, p. 154).

Mas Mia Couto não constrói um texto atrás de culpados. Tal qual Brecht, que sempre evitou em suas peças a figura do antagonista, o autor de *Ultimo Voo do Flamingo* não regala a nenhum personagem o papel de algoz.

Estevão Jonas é corrupto, embora não seja o responsável pela decadente situação dos moradores, tampouco pela crise econômica de seu país. É certo que sua esposa mandou torturar Sulplício, mas foi ela quem salvou Ana Deusqueira da violência cometida pelo administrador. Ana, por sua vez, sabe que os homens estrangeiros que a tocarem irão pelos

ares, mas não os impede. O maquiésmo não está personificado em uma só personagem; não há a figura humana que represente o mal ou uma ideia negativa. Quem se opõe aos personagens são eles mesmos, são antagonistas de si. O que de algum modo pode contribuir para promover o riso. E a única separação entre o sujeito e ele mesmo é a morte que o separará de si. Uma situação trágica se não fosse cômica.

Há uma ironia velada em se falar da morte. O humor e o riso vêm da semi-morfolização do vocábulo ‘morte’, comumente associado a uma coisa nefasta impossível de graça. Mas é justamente essa aparente parede cristalizada em torno da morte como algo que beira o sagrado e o sepulcro que contribui para a força do riso e do humor. O humor nasce do improvável, do inesperado. A morte é a esperada nunca esperada; sabe-se que ela um dia vem, mas não se pode precisar quando e tampouco como que a indesejada das gentes surgirá em nossa frente.

Ainda tonto pela grande berma que se lhe impõe à frente dos olhos e diante da explicação dada por Sulplício sobre o porquê daquele grande abismo, Massimo Risi retira da bolsa uma folha de papel e uma caneta e escreve seu derradeiro relatório:

Sua Excelência

O Secretário-Geral das Nações Unidas:

Cumpre-me o doloroso dever de reportar o desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias. Tenho consciência que o presente relatório conduzirá à minha demissão dos quadros de consultores da ONU, mas não tenho alternativa senão relatar a realidade com que confronto: que todo este imenso país se eclipsou, como que por golpe de magia. Não há território, nem gente, o próprio chão se evaporou num imenso abismo. Escrevo da margem desse mundo, junto do último sobrevivente dessa nação. (COUTO, 2010, p 219)

A morte do país é a alegoria final que Mia Couto traz, uma espécie de apoteose ao contrário. Um claro desejo de renovação, como se do abismo brotassem novos ideais que secassem as feridas deixadas desde a época colonial. Há ainda a vontade de que os aspectos culturais africanos sejam respeitados, tanto que Massimo faz uma referência à magia como uma coisa natural, algo que pertence àquele ambiente. O investigador quando chegou à vila pisava com cautela no chão, com medo de iminentes minas, mas Temporina o alertou de que ele tinha na verdade medo de pisar na terra africana. A velha-moça tratou de ensinar o investigador a pôr os pés sobre a terra com firmeza, mas respeitando o solo. Dessa maneira, Massimo Risi morre para o mundo das convenções sociais e das formalidades aprendidas na academia; passa a conhecer os mistérios de um povo que respeita a ancestralidade e cultiva a oralidade. Já não precisa mais do tradutor, agora ele é parte daquela terra.

Ao término do livro, Massimo faz do papel, que continha seu derradeiro relatório, um pássaro de papel e o lança no abismo. A folha baila e plana no ar como se voasse enquanto o investigador e o tradutor esperavam pelo próximo voo dos flamingos, esses Ícaros que não temem o sol e que trariam de volta o astro rei, responsável por iluminar tudo o que é vivo na Terra e por aquecer as esperanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término da peça, com o salvamento e a promoção de Mac Navalha ao posto de Capitão, Brecht lança uma crítica e um anúncio de que as mazelas sociais têm a benção das autoridades. Com o final apoteótico, com a chegada do arauto real e com a formação de um coro com todo o elenco, cantam que a iniquidade não terá fim. Na tradição do teatro grego, o coro é a consciência do espetáculo, lançando assim uma ironia na utopia de que ímpios serão condenados e os pobres e humildes de coração serão salvos.

PEACHUM – Por isso, fiquem todos onde estão para cantar o coral dos mais pobres deste mundo, cuja vida dura vocês representaram hoje, pois, na realidade, justamente o fim deles é que é péssimo. Os reis arautos quase nunca aparecem, depois de os pisados desta vida terem se levantado. Por isso, a iniquidade não deveria ser por demais perseguida.

TODOS *cantam ao órgão, avançando para o proscênio –*

Jamais persigam tanto a iniquidade,

Pois ela mesma exaure seu alento.

Pensem na noite fria que invade

O nosso vale, cheio de lamento. (BRECHT, 2004, p. 107).

Os atores deixam de interpretar as personagens e se integram numa só voz, uma espécie de elogio à impunidade e um alerta de que os pobres de verdade nunca são salvos pela rainha. Essa ironia assume sua função política ao alertar ao público que “nada deve parecer impossível de mudar”. A impunidade não pode servir como álibi para a continuidade dos atos que destroem e arruinam a sociedade.

Moçambique passou mais de dois séculos sob o domínio de Portugal, um povo estrangeiro, que, como todo e qualquer colonizador, explorou e não respeitou a população do país invadido. Mia Couto traça no romance um retrato dos governantes locais que antes haviam brigado pela expulsão do estrangeiro, mas que agora estavam estrangeirados, desrespeitando as tradições e os ancestrais tal qual os colonizadores. Além disso, ressalta que a presença dos soldados enviados numa dita missão de pacificação também é uma forma de invasão, pois, de alguma forma, demonstra que aquele país e sua gente precisam de orientação e ajuda vinda de ‘fora’. Essa é a indagação que faz o padre Muhando ao italiano, quando este quer tirar fotografias do sacerdote na cadeia e pergunta a Massimo Risi o que ele pensaria se um grupo de negros africanos surgisse, no meio da Itália, fazendo inquéritos, remexendo nas intimidades locais, o que deixa o italiano cabisbaixo. O padre foi preso porque assumiu a autoria das explosões, o que não era verdade. Muhando relata que era necessário conhecer e

entender as duas margens de um rio, ainda que banhadas pelas mesmas águas; a reação do solo e o que germina nele podem não ser as mesmas. Estevão Jonas lutou pela libertação de Moçambique e defendeu os agricultores que tiveram as terras tomadas pelos portugueses; contudo, assim que tomou posse da administração, desapropriou centenas de territórios particulares em benefício do sobrinho de sua mulher. Todos sabiam, mas ninguém se atrevia a fazer nada. Afinal, o administrador tinha sido um herói da guerra. As mortes causadas pela fome ou por doença eram discutidas pelo padre com Deus; chegava a dizer insultos contra Ele. No entanto, as mortes e as tragédias provocadas pelo homem deixavam o padre à beira da loucura (ou da lucidez): “No antigamente, o Diabo estava a morrer. Deus ficou aflito: sem o Demónio ele seria apenas metade. Foi então que Deus acorreu a curar o seu eterno inimigo”. (COUTO, 2010, p.124). Para isso bebeu água num rio apoiando as pernas nas margens, fitou o sol até ficar cego. Dessa cegueira nasceu o homem e da lágrima pelo brilho do sol nos olhos nasceu a mulher. Ambos eram fartamente atentados pelo Diabo, que se recuperou de sua mortal doença, deixando Deus completo de novo. Se antes o inimigo era o colonizador e o herói o revolucionário, agora estava difícil de percebê-lo com clareza porque o inimigo tinha sido herói na batalha contra os colonos.

A maior traição que Mac Navalha sofreu não foi a feita pela prostituta Jenny Espelunca, mas, sim, a promoção repentina cedida pelo palácio real. Mac foi traído pelo sistema, que deveria ser justo e não complacente. Um perigoso ladrão, bígamo, acusado de assassinato, ao se tornar um sujeito condecorado, com mesada garantida até a morte, foi enganado pelo que defende a sociedade, forçado a uma transcendência às avessas exaltadora da injustiça. Ao ser preso pelo chefe de polícia que era seu sócio e amigo - os dois combateram juntos numa guerra na Índia -, Mac Navalha lança um olhar de indignação e piedade, que na verdade não passa de um truque para comover Brown a soltá-lo:

MAC – Asqueroso esse Brown. A má consciência em pessoa. Quem diria que um cara assim é o supremo chefe de polícia! Foi bom não ter gritado com ele. Até cheguei a pensar nisso. Mas aí, na hora H, achei que um olhar profundo e punidor o abalaria muito mais. Bateu em cheio. Foi só olhar e ele se desmanchou em lágrimas. Esse truque eu tirei da Bíblia. (BRECHT, 2004, p. 66)

O chefe de polícia se debulha em lágrimas perante o olhar indiferente do amigo e deixa a delegacia. A ironia surge aqui da mesma forma que na história contada pelo padre Muhando. Amigos e inimigos são fundamentais para a existência um do outro. Porém, no caso da necessidade mútua de existência dos inimigos, existe, além da ironia, o humor. Pensar em Deus com necessidades de completude existencial a partir da figura do Diabo gera um

riso, como também no caso de Brown que sai chorando ao ver o amigo ladrão preso. A relação extraoficial que mantinha com Mac não deixa que o chefe de polícia encare com naturalidade o cumprimento de suas atribuições profissionais o que não é rejeitado ou julgado pelo público, porque, através da ironia contida nessa cena, percebemos que ela é uma “questão de cumplicidade ideológica – um acordo baseado em uma compreensão partilhada sobre como o mundo é” (HUTCHEON, 2000, 148).

Assim fica mais claro o entendimento do porquê padre Muhandó assumiu a autoria das explosões dos soldados da ONU. Ele sabia que o caso estava sendo investigado por autoridades internacionais. Havendo um suspeito ou um culpado, este, na certa, não ficaria na vila e seria transferido para a capital. Inconformado com a situação de miséria, os abusos de poder do administrador e com as mortes causadas por minas enterradas, o padre enxerga na confissão do crime que não cometeu uma forma de deixar de enxergar a tragédia social que o rodeia. Pelo sentimento que mantém pelas pessoas da vila, está condenado a uma prisão infinita, que não permitirá nunca que deixe aquele espaço. Mas, se for levado à força por autoridades, será o mesmo que arrancar uma árvore: terão que tirá-lo de lá pela raiz. Padre Muhandó quer sair daquela prisão indo para outra prisão, porém, nesta, talvez encontre a liberdade.

O que Brecht e Mia Couto lançam nas obras aqui analisadas é justamente esse desejo, comum aos dois, de libertação. Mac Navalha, antes da salvação da rainha, acredita que ser for morto, os ladrões de verdade serão extintos. Afinal, quem iria entrar nas lojas, no cais do porto, quem assaltaria ricas senhoras nas saídas das óperas senão ladrões da espécie dele? Com o fim desse tipo de assaltantes, o mercado financeiro com certeza iria entrar em crise. Entretanto, pior do que a execução de ladrões como Mac, é a transformação deles em burgueses, em cargos comissionados, em empresários, em políticos, pois o roubo passa ser legalizado e protegido por lei. É essa mudança que Brecht denuncia ao salvar Mac da força.

A mesma vontade de modificação do ambiente se dá ao término do romance quando todo o país é engolido por um grande abismo e só restam o tradutor e o investigador. Massimo Risi entendeu que se deve respeitar o espaço do outro e que nenhum povo deve invadir, ainda que com intento de ajuda e contribuição, a cultura e as terras de outra nação. Chamamos a atenção para o fator didático nessa descoberta do investigador: ele aprendeu a lição e não foi imposto, como seria de praxe num colonizador. Esse aprendizado foi construído no melhor

estilo Brecht, através de reflexões e experiências ocorridas com os demais da região e que lhe foram contadas.

No desfecho da ópera, o ator que interpreta o Senhor Peachum convoca os demais atores para cantarem que a vida dos pobres de verdade não está nada fácil e que é muito difícil que haja grandes esforços governamentais para solucionar algumas das inúmeras questões sociais abordadas na peça. Brecht mostra que Londres também está dentro de um grande abismo e o que se vê nas ruas são sombras de seres humanos - porque se insiste em não ver os mendigos, as prostitutas, os usuários de drogas - e que o país todo está envolvido numa névoa que se tornaria uma densa nuvem no ano seguinte com a quebra da bolsa de Nova Iorque.

O humor e a ironia foram os recursos que Brecht e Mia Couto optaram por usar na construção de seus textos e de suas personagens. Personagens essas tão fronteiriças que seria provável afirmar que continham abismos dentro de si e a ponte entre um lado e outro era construída com humor, reforçando a teoria do homem como ser do entre-lugar. Através do humor, as várias questões humanas são expostas por um viés de decomposição do caráter real da situação representando as incongruências de cada comportamento, basta recordar, temos a empresa de mendigos e os pênis decepados sem vestígios de dono ou de sangue. Essas fronteiras atravessadas pelo humor estão ainda presentes nos ladrões-capangas de Mac. No dia do casamento com Polly, eles vão em busca de mobília e artefatos para a cerimônia, tudo, claro, devidamente roubado. O inusitado da cena é que os ladrões não são o que se espera de um ladrão; roubam, se for preciso; matam, porém são emotivos, e mantém uma relação de dependência uns com os outros. Além disso, são desajeitados e cometem uma série de equívocos, como, por exemplo, roubar duas facas e quatorzes garfos; um sofá renascentista e nenhuma cadeira para compor a mesa. Mais humorado ainda são os conhecimentos de etiqueta e de estilo do capitão dos ladrões:

MAC – Que fracasso, assim não dá! Trabalho de aprendiz, não de homens competentes! Vocês não têm ideia de que seja estilo, não? Tá na cara a diferença entre um Chippendale e um Louis XIV! (...) Por que ninguém canta alguma coisa? Algo que deleite? (BRECHT, 2004, p. 30-31)

O próprio linguajar de Mac diante de Polly foge a uma ideia de senso comum de que bandido não possui instrução, vocabulário. E o humor se reforça a cada ato estapafúrdio cometido pelos capangas, seja no comportamento, seja no discurso:

MAC – O que você tem aí na mão, Jakob?

JAKOB – Uma faca, Capitão.

MAC – E o que é mesmo que você tem no prato?

JAKOB – Uma truta, Capitão.

MAC – Pois é, quer dizer então que você come a truta com a faca. Isso é vergonha, Jakob. Você viu uma coisa dessas, Polly? Comer peixe com a faca! Quem faz isso é simplesmente um animal, entendeu, Jakob? A gente sempre aprende. Você terá um bocado de trabalho, Polly, para transformar estes bostas em homens. Por acaso, vocês sabem o que isso significa: um homem?

WALTER – Homem ou hímen? (IDEM, p. 32)

O humor serve também para desmistificar e incluir os ladrões em um comportamento variado dentre o esperado. Em nenhum momento da ação cênica, vemos em práticas consideradas ilegais; ao contrário, quando Mac foge da polícia e deixa Polly no comando dos negócios e ela expulsa todos os capangas, o bando de ladrões sai em busca de emprego fixo. Aqui está o convite à reflexão, pois nenhuma pessoa é fechada numa única personalidade; deve explorar suas fronteiras e se aventurar em arriscá-las, já que somente dessa forma serão capazes de identificar cada sombra que habita dentro de si.

O humorista cuida do corpo e da sombra, e talvez mais da sombra que do corpo; nota todos os gracejos desta sombra, como ela ora se alonga ora se encolhe, quase a fazer o arremedo do corpo, que no entanto não calcula e nem se preocupa com ela. (PIRANDELLO, 1999, p. 177)

Talvez Temporina, a moça-velha, seja a personagem-fronteira mais óbvia no romance de Mia Couto; contudo, a mulher do administrador reúne em si mais qualificações para isso. No começo da história, ela aparece altiva, cheia de pulseiras e falando mais alto que o marido. Trama para que o sobrinho roube propriedades alheias e é ela quem manda torturar Sulplício. Com as explosões e as nítidas participações do marido na plantação das minas explosivas, Ermelinda se volta para as tradições, começa a frequentar sessões ritualísticas e ajuda Ana Deusqueira contra a investida de Estevão Jonas, chamando-a de irmã. O elo entre essas sombras tão divergentes é o humor que Mia Couto emprega em sua figura, embora fisicamente mais frágil, sempre mandando no marido e dando a palavra final.

A administratriz de novo se interpôs, deixando invisível o esposo. Falava ajeitando o turbante e sacudindo as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias. No momento, ela reiterava:

- O que eu quero, em tanto que Ermelinda, é que eles fiquem a saber que nós, em Tizangara, temos tradução simultânea.

Remexeu nos dedos, ajeitando os enfeites. Ela exibia mais anéis que Saturno. Virando-se para o marido, quis saber se tinham mandado chamar a cultura.

- A cultura?

- Sim, os grupos de dança.

- *Eles não hão-de aceitar vir. Sem pagamento não aceitam.*

- *Mas será que nesta terra já ninguém faz nada só por vontade do amor?* (COUTO, 2010, p 19)

Ermelinda quer saber se o tradutor fala bem o italiano e que medidas foram tomadas para recepcionar os estrangeiros. Fora o nítido o humor na cena, da mulher que manda no marido, vemos a força irônica que Mia Couto atribui, tanto na descrição opulenta, quanto na fala altiva da primeira dama. Se repasses para remédios e alimentação o marido desviava, imagine verba para a cultura. Além disso, o autor deixa claro que as vestes exageradas e os formatos dos turbantes em cores não condizem com a cultura africana.

O que pretendemos com este trabalho foi apontar as ocorrências de humor e ironia em dois textos separados pelo tempo, mas unidos no universo literário. Buscamos aproximar, porém mantendo a característica de cada um, dois gênios da escrita do século XX, que souberam usar dois recursos que são poéticos e políticos ao mesmo tempo: o humor e a ironia. Muito mais do que definições acerca dos conceitos, nosso intuito era apresentar que quando há um desejo de transformação e o autor se vê como um agente, é possível estabelecer diálogo entre obras aparentemente tão distantes. As peças de Brecht continuam a ser montadas, porque a vontade pela integração social, independente do comunismo, ainda é uma utopia a ser alcançada. O que Brecht desejava, sem dúvida, era a chegada de arautos reais todos os dias que salvassem os mais pobres da miséria, da fome, da maldade. É também esse o real grande abismo que Mia Couto vem apontando em seus romances, a maioria situados num momento pós-guerra que não parece tão pós assim. Corrupções, interesses individuais, a quebra e a não manutenção das tradições, o desrespeito para com os mais velhos são bermas, precipícios que Mia Couto quer ajudar a reconhecer e a atravessar. Todas essas feridas foram abertas pela pior guerra que ambos enfrentaram: a guerra social. Não há intuito e ingenuidade de curá-las; a proposta é cicatriza-las e retirar as nações da inércia das névoas e, enquanto se espera pelo próximo voo do flamingo ou pela chegada do arauto real, o humor pode ser a ponte entre tantos abismos.

Os autores-atores se despedem, enquanto as palmas preenchem o ambiente e a luz morre em resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade in *Textos Escolhidos*. BENJAMIN, Walter. (Org.) São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Poética*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. *Ópera dos Três Vinténs*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- . *A Alma boa de Setsuan*. Rio de Janeiro: Antunes, 1959.
- . *Um Homem é um Homem*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- . *Mãe Coragem e seus filhos*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- . *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- . *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- . *A santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- . *Diário de Trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COUTO, Mia. *O Último voo do Flamingo*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- . *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- . *A Varanda do Frangipani*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- . *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- . *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- . *Raiz de Orvalho*. Lisboa: Caminho, 1999.
- . *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. São Paulo: Cia das letras, 2010.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DRUMOND, Eugênio. Figurações da Morte em Conhecimentos do Inferno, de Antônio Lobo Antunes. In *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. (Org.) DUARTE, Lélia Parreira. Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2008.
- ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

- FELINTO, Marilene. Mia Couto e o exercício da humildade. Entrevista disponível em: p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Minas Gerais: Autêntica, 2008.
- GAY, John. *Ópera dos Mendigos*. Acervo FUNARTE: sem data.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- . *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KIERKEGAARD, Soren A. *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates*. Rio de Janeiro: Vozes de Bolso, 2013.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo; UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MUECKE, D. C. *Ironia e Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EdUFF/Pallas, 2007.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- PINRADELLO. *Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RODRIGUES, Selma Calasans. “O teatro épico de Bertolt Brecht”. In: SOUSA DANTAS, José Maria. *Novo manual de literatura*. São Paulo: DIFEL, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SECCO, Carmem Lucia Tindó. Entre crimes, detetives e mistérios in *A Magia das Letras Africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.
- .