

Humor e ética da representação em Luís F. Veríssimo

Humor and ethics of representation in Luís F. Veríssimo

Carlos Augusto Costa*
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

RESUMO: Este O estudo reflete sobre dispositivos éticos da produção humorística de Luís Fernando Veríssimo que tematiza a violência da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Para tanto, situa a produção do escritor gaúcho no cenário literário nacional, discorre a respeito de algumas concepções teóricas sobre humor e examina a produção humorística brasileira no contexto autoritário. A fim de dar visibilidade ao tema proposto, estabelece uma comparação entre duas produções culturais: a narrativa cinematográfica *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*, e a crônica narrativa "Histórias". Trabalhos de Theodor W. Adorno, Sigmund Freud, Luigi Pirandello, Geoffrey Hartman, Susan Sontag, entre outros, fornecem base teórica às análises.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Ditadura Militar. Ética da representação.

ABSTRACT: The study reflects on ethical elements of Luís Fernando Veríssimo's humorous production that discusses the violence of the military dictatorship in Brazil (1964-1985). To this end, it presents his production in the national literary scenery, talks about some theoretical conceptions on humor and examines the humorous production in connection with authoritarian Brazilian context. In order to give visibility to the theme proposed, it establishes a comparison between two cultural productions: the cinematographic narrative *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*, and the short prose "Histórias". Works of Theodor W. Adorno, Sigmund Freud, Luigi Pirandello, Geoffrey Hartman, Susan Sontag, among others, provide theoretical basis to the analysis.

KEYWORDS: Humor. Military Dictatorship. Ethics of representation.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

[...] - *Senhor, meu caro senhor* - exclamou *Marmeládov*, endireitando-se um pouco. - *O senhor talvez ache tudo isso cômico, como os demais, e não faço mais que aborrecê-lo com todas essas minúcias miseravelmente estúpidas da minha vida doméstica, mas garanto-lhe que não tenho nenhuma vontade de rir, porque sinto tudo isto...*

Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*.

Introdução

Luís Fernando Veríssimo possui ampla produção literária que envolve basicamente contos, poemas, crônicas e romances. Estes últimos, até aqui, têm recebido pouca atenção por parte da crítica. Caso singular é o romance *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000), analisado por dois estudos de pós-graduação: uma dissertação de mestrado intitulada *Diz-me com quem andas... Intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos de Luís Fernando Verissimo* (2009), de autoria de José Soares de Magalhães Filho, e outra intitulada *A escrita órfã de Luís Fernando Verissimo em Borges e os Orangotangos Eternos* (2012), de Keyla Freires da Silva. Um artigo intitulado “Quando o relato é o principal suspeito...: uma leitura de *Borges e os Orangotangos Eternos*, de Luís Fernando Veríssimo”, de Isis Milreu, também compõe a limitada fortuna crítica sobre romances do autor. De modo geral, os três estudos exploram questões referentes à relação intertextual e o caráter metaficcional do romance.

Essa limitação se estende para o estudo dos demais gêneros, embora haja maior expressividade numérica e variação temática. A ênfase recai sobre as crônicas e algumas abordagens sobre contos e poemas. Uma breve revisão da fortuna crítica permite observar a predominância de ao menos três linhas de análise. A primeira diz respeito a estudos sobre a linguagem, dando destaque para processos de construção da ironia. A segunda enfatiza a crítica social elaborada

por meio do humor. A terceira converge com a perspectiva do presente estudo, centrando-se na ralação de crônicas, contos e poemas com a memória da ditadura militar. Outros estudos, difíceis de enquadramento, tematizam a relação de crônicas de Veríssimo com a indústria cultural, com a tecnologia da informação e problematizam as razões pelas quais o autor se tornou um “sucesso” de venda.

O presente estudo reflete sobre dispositivos éticos da produção humorística de Luís Fernando Veríssimo que tematiza a violência da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Para tanto, situa a produção do escritor gaúcho no cenário literário nacional, discorre a respeito de algumas concepções teóricas sobre humor e examina a produção humorística brasileira no contexto autoritário. A fim de dar visibilidade ao tema proposto, estabelece uma comparação entre duas produções culturais: a narrativa cinematográfica *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*, e a crônica narrativa “Histórias”. Trabalhos de Theodor W. Adorno, Sigmund Freud, Luigi Pirandello, Geoffrey Hartman, Susan Sontag, entre outros, fornecem base teórica às análises.

Dito isto, é importante pensar no lugar ocupado por Veríssimo na literatura brasileira. Qualquer antologia organizada por editoras de circulação nacional e publicada nas últimas duas décadas normalmente inclui em seu repertório um ou mais textos de Veríssimo.

Em 2005, a editora Companhia das Letras lançou o livro *Boa companhia: crônicas*, que reúne quarenta e duas produções de importantes cronistas brasileiros. “Grande Edgar” foi a crônica do escritor gaúcho escolhida por Humberto Werneck para compor a lista. Em 2007, a Objetiva publicou o livro *As cem melhores crônicas brasileiras*, que inclui quatro produções de Veríssimo. No mesmo ano, a 5ª edição da coletânea *O melhor da crônica brasileira*, trouxe, pela primeira vez, um conjunto de quinze crônicas do escritor. Em 2009, a seleção *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, incluiu o “Conto de Verão nº 2: bandeira branca”.

Obviamente, o quadro acima sinaliza que escolhas se dão, entre outros motivos possíveis, em razão de critérios seletivos de valoração estética ligados a gosto pessoal. Mas, em que pesem esses critérios, não se pode negar o impacto de sua obra nos estudos literários, tampouco sua aclamação pública como “grande escritor”. Textos introdutórios de coletâneas chamam a atenção para isso.

“Unanimidade, sucesso incontestável de crítica e público”, diz a apresentação intitulada “O gênio da vida privada”, do livro *Informe do Planeta Azul e outras histórias* (2018). “Um dos maiores conhecedores da alma humana”, anota Antonio Prata na abertura do livro *Veríssimas frases, reflexões e sacadas sobre quase tudo* (2016). Para Ana Maria Machado, Veríssimo possui um “extraordinário sentido de observação” e é “um dos mais bem-sucedidos autores brasileiros contemporâneos, tão amado por seus leitores fiéis, sempre com alguns livros nas listas dos mais vendidos da semana” (2017, pp. 9-13). Sobre a tradição brasileira de contar com grandes humoristas-escritores, Machado afirma, na apresentação de *Comédias para se ler na escola*, que Veríssimo é “um dos grandes, numa área que, com toda certeza, é um dos pontos altos e originais da nossa literatura” (2001). Para Marisa Lajolo, é “[...] um dos mais queridos escritores brasileiros contemporâneos” (2008, p. 13).

No meio acadêmico, em estudo sobre a crônica de Rubem Braga, considerado um dos melhores cronistas brasileiros de todos os tempos, Luís Carlos Santos Simon afirma ser Veríssimo “o nome mais representativo do gênero [crônica] desde a última década do século XX” (2008, p. 169). Todas essas vozes encontram ressonância na voz do leitor comum, que admira e consome sua obra.

De modo específico, o tema da violência de Estado, abordado na perspectiva da memória e das políticas de esquecimento, tal como proposto aqui, aparece em cinco importantes estudos.

No artigo “Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e *O condomínio*, de Luís Fernando Veríssimo”, Leila Lehnen (2014) afirma que a ausência ou a precária e insuficiente elaboração de políticas públicas voltadas para a preservação da memória da ditadura militar se constitui como grave violação de direitos básicos de cidadania. A Lei de Anistia de 1979 seria a materialização mais dinâmica da política de esquecimento. Argumenta que o Estado brasileiro é responsável pela violação do direito à memória e à verdade, ao negligenciar ou promover políticas de esquecimento, por meio do silêncio sobre o passado, ou do seu falseamento. Toma como exemplo de tais políticas fotografias de prédios usados como centro de tortura e de monumentos erguidos em homenagem a vítimas da ditadura, localizados em Porto Alegre-RS. Segundo ela, esses prédios e monumentos representam o que chama de “locais esquizofrênicos da memória”, porque possuem uma ambivalência: ao mesmo tempo em se põem a serviço da memória, dado seu elevado grau de representatividade, também se põem a serviço do esquecimento, em razão da precária conservação e indiferença do poder público sobre a necessidade de se transformar, sobretudo os prédios, em espaços formais de memória da ditadura. A análise dos contos “A mancha” e “O condomínio” é incorporada ao seu estudo como demonstração da referida relação esquizofrênica dos locais de memória.

Por sua vez, Tereza Cristina da Costa Neves (2011), no artigo “Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Veríssimo”, dedica especial atenção à relação entre a linguagem e a experiência traumática vivida pela personagem central do conto “A mancha”, direcionando sua leitura para um exame do trauma coletivo. Discute, a partir do conto, os problemas enfrentados por uma sociedade que negligencia a memória de seu passado, relegando-o ao esquecimento. Afirma que embora Veríssimo seja um escritor aclamado por sua produção humorística, boa parte de sua obra faz reflexões sérias sobre a sociedade brasileira e, por essa razão, esse outro lado mereceria atenção por parte da crítica.

No artigo “A política do esquecimento nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo”, Ana Maria Portella Montardo (2001) elege duas crônicas e elabora um importante estudo sobre as representações formais das políticas de esquecimento. Ao longo da análise, estabelece relações com outras crônicas do mesmo autor, que também se voltam para o tema do apagamento da memória coletiva.

No livro *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, por meio do ensaio “Luis Fernando Verissimo: um país entre o trágico e o cômico - leitura de ‘Nova canção do exílio’ (1978)”, Wilberth Salgueiro elabora uma importante reflexão sobre a relação entre o humor de Veríssimo e experiência histórica brasileira da ditadura militar. Parte da noção de historicidade do texto literário, proposta pela teoria crítica adorniana, e de elementos próprios das concepções culturais do humor, para analisar o poema “Nova canção do exílio”, cujo conteúdo faz um “painel pessimista e melancólico de nosso país, a despeito do tom entre bem-humorado e irônico que o sustenta” (SALGUEIRO, 2018, p. 226). Sua percepção é a de que, ao problematizar a relação entre a precariedade da existência e a necessidade de resistir em um contexto profundamente perturbador, o poema sugere, por meio de sua própria estrutura formal constituída pelo humor, a possibilidade de reflexão crítica. Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de haver “uma natural e compreensível dificuldade de se misturarem contextos de violência e conceitos de humor. É necessário ter equilíbrio, prudência, bom senso” (2018, p. 238).

Por fim, no artigo “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”, Jaime Ginzburg (2012) dedica parte da atenção à análise da crônica “Lixo”, uma das que compõem o *corpus* da presente tese. Sua preocupação é compreender como ela se relaciona com a memória do autoritarismo. Objetivamente, destaca que, embora a crônica problematize a política de esquecimento do passado violento, seu recurso ao “registro cômico” (2012, p. 428) implica problemas de ordem ética. Constituída por insinuações, eufemismos e ironia, Ginzburg afirma que nela “está ausente a seriedade

responsável esperada em relação à gravidade da dor envolvendo parentes e amigos dos desaparecidos” (2012, p. 430) durante a ditadura. Mais adiante, questiona: “Poderia uma mesma matéria histórica suscitar o olhar trágico e a piada? É possível compatibilizar humor e genocídio? Questões como essas se impõem para a crítica literária” (2012, p. 432). Embora reconheça o perigo do recurso ao humor para tratar de questões sérias, tal como percebido por Salgueiro, o autor sugere que, na crônica em questão, “o humor de Veríssimo é empregado intensamente na crítica do cinismo” (2012, p. 432), e, por essa razão, merece ser discutida.

As questões levantadas por Ginzburg e Salgueiro são caras ao percurso argumentativo deste trabalho e serão retomadas ao longo da escrita.

Breve abordagem teórica sobre o humor

O surgimento do *humor* como mecanismo trivial de produção do riso é impossível de ser delimitado. Seu efeito é anterior à palavra. Não há registro na história do pensamento sobre a primeira vez que o homem riu, muito menos sobre as razões desse riso. Enquanto categoria estética, sua primeira referência é feita pela *Encyclopaedia Britannica*, em 1771, na Inglaterra (MINOIS, 2003, p. 303). Antes disso, diversas foram as tentativas de explicitação conceitual, todas limitadas pela imprecisão do termo e pela vaga noção que se tinha em torno de seus efeitos psíquicos sobre o leitor.

Procurando dar respostas aos problemas ligados aos estados de alma, a medicina clássica desenvolveu a teoria dos quatro humores, que associava estações do ano, elementos da natureza e planetas com substâncias do corpo humano para compor um quadro clínico deste (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1989). Uma contribuição importante dessa teoria é a de que o humor corresponderia a um estado de alma, alegre ou triste. Uma das associações

(Outono + terra + Saturno + excesso de Bile Negra) seria responsável pelo *humor melancólico*, geralmente involuntário e inconsciente.

Em sua concepção moderna, o humor está associado a duas vertentes. Por um lado, é caminho privilegiado para a contestação social, pois seu caráter antagônico lhe permite fazer rir, ao passo que constrói um ambiente de reflexão crítica da existência. Por isso, passa a se configurar, no plano artístico, como uma atitude consciente do humorista. Por outro lado, os mecanismos de realização, bem como os efeitos que produz no leitor/ouvinte, ligam o humor aos processos inerentes ao funcionamento da estrutura psíquica humana.

Leitor de Freud, Martin Grotjahn (1961), em *Psicologia del humorismo*, mostra que conflitos inconscientes podem ser purgados por meio de determinadas técnicas de produção de riso, dentre elas, a ironia, o chiste e o humorismo. A arte produzida por meio desta última teria uma função social libertadora, uma vez que proporciona certo grau de relaxamento do ser humano diante do processo histórico-cultural repressivo. O riso é uma forma de comunicação humana e, como tal, funciona como meio de expressão de sentimentos variados, como a dor, a agressividade e mesmo a culpa, o que permite ao homem, segundo Grotjahn, compreender mais sobre si mesmo, o outro e a própria existência. Por meio do riso - efeito do prazer humorístico - o espaço inacessível do homem (seu subconsciente) é desafiado e dele são dissipadas suas repressões.

Para alcançar tal efeito, o humorista precisa ter domínio de um conjunto de técnicas particularmente ligadas ao campo da linguagem verbal. Do ponto de vista formal, Grotjahn apresenta um quadro em sistematiza quatro grupos de técnicas de produção humorística, reunidas pelo grau de afinidade que mantêm entre si: 1º: Técnicas mecânicas combinatórias de palavras ou sílabas (condensação, substituição, transposição, divisão, etc.); 2º: Técnicas de variação semântica, combinação e rima (duplo sentido, jogo de palavras, ambiguidade, equívocos, deslocamentos); 3º: Técnicas de desvio de sentido

(absurdos, sofismas, erros); 4º: Técnicas de opostos, sinônimos, contradição, omissão, comparação e atribuições peculiares (GROTJAHN, 1961, p. 3, tradução nossa).

O impacto produzido no leitor/ouvinte de uma história humorística depende diretamente do conhecimento e do espírito engenhoso de quem a elabora. Por isso não basta que o humorista tenha sensibilidade para captar as perplexidades de sua experiência histórica e um público disposto a rir, mas é preciso também que tenha pleno domínio das técnicas de expressão da linguagem e notável postura ética. Fazendo assim, seu humor dificilmente entorna ao depreciativo, à agressão e à banalização da vida, sobretudo porque o riso, como produto do humorismo, pode ser tanto um “elemento subversivo quanto um elemento conservador” (MINOIS, 2003, p. 20).

Os chistes e a sua relação com o inconsciente, de 1905, é o primeiro estudo dedicado a explicitar as relações entre o humor e a psicanálise. Nessa obra, Sigmund Freud analisa os mecanismos de produção de prazer pelo chiste, pelo cômico e pelo humor. Sobre este último, o autor afirma que seu prazer está associado a uma *economia de sentimentos* como processo necessário ao homem para a manutenção da felicidade. Segundo Freud, em circunstâncias em que o ser humano é levado a expressar sentimentos dolorosos (morte de um parente, tortura, perda de um ideal) pode ocorrer a substituição deles como forma de poupá-lo do sofrimento. Um de seus substitutos, o humor, atuaria como “[...] meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele” (FREUD, 1996a, p. 212). O humor teria, então, função liberadora do sofrimento.

Em 1927, Freud publica outro estudo que amplia a noção de prazer humorístico apresentada em *Os chistes*. No ensaio *O humor*, é retomada a ideia de economia de afetos dolorosos, mas dessa vez vista como mecanismo de defesa elaborado pelo aparelho psíquico e como demonstração do triunfo do *eu* (ego) sobre as determinações perturbadoras da realidade. Para Freud, “o ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer.

Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer” (FREUD, 1996b, p. 99). Assim, o humor não apenas contribui para a liberação do sofrimento, mas também faz dele objeto de prazer que impede a compulsão à dor.

Conforme Georges Minois (2003, p. 553), durante o século XX o humor foi o ópio que livrou a sociedade da completa degradação. A experiência perturbadora desse século impôs ao mundo a necessidade premente de rir para camuflar a dor e, assim, sobreviver à barbárie no auge de sua civilização. A era das catástrofes (HOBSBAWM, 1995, p. 16) termina (ou continua?) com um profundo sentimento de inquietação, incerteza e perplexidade. Nesse contexto, o humor funciona como “vacina contra o desespero” (MINOIS, 2003, p. 425), porque seu alcance vai além da “produção do engodo” e de um realismo de “fachada” (ADORNO, 2003, p. 57) que distorcem a realidade e dão brechas ao fanatismo. Ao contrário, por meio do contraste (riso e dor) o humor desmascara a tirania e contribui para a tomada de atitudes críticas em relação a ela.

Essa especificidade do humor encontra-se formulada nas reflexões de Luigi Pirandello (1996) presentes no livro *O humorismo*. O humor, segundo o autor, é uma categoria excepcional, pois para que seu efeito seja afirmativo é necessário haver contraste, antagonismo, conflito de situações. Pirandello descreve o processo por meio do qual se torna possível observar a representação humorística do seguinte modo:

Pois bem, nós veremos que, na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta descomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo o *sentimento do contrário* (PIRANDELLO, 1996, pp. 131-132).

De acordo com essa ideia, a fruição do humor ocorreria por meio da contemplação de uma situação ao mesmo tempo risível e triste. Ri-se até o ponto em que, em função da percepção instantânea de uma ideia contrária à esperada, a razão do riso revela-se inescrupulosa. O processo de reflexão crítica gerado por uma história com conteúdo humorístico teria uma negatividade constitutiva, pois é construído a partir de experiências com perspectivas dissociativas. Para Pirandello, tanto na antiguidade clássica, quanto na era moderna, a arte humorística experimenta a exceção, ou seja, nem toda arte que faz rir pode ser considerada humorística, e o riso pode ter causas diferentes em diferentes tempos e sociedades.

Nesse ponto torna-se relevante relacionar o humor com a experiência histórica brasileira. Conforme Afrânio Peixoto, o Brasil teria herdado a tristeza lusitana. Por isso o riso do brasileiro seria quase sempre contido, melancólico. Mas os povos nativos e os escravos africanos trazidos para o Brasil também teriam deixado sua parcela de contribuição. Para Peixoto, a conjugação das três raças tristes (português, africano e índio) é fator determinante na configuração do humor por aqui praticado. “No mestiço que saiu daí anularam-se qualidades encontradas, defeitos compensados, somaram luxúria e tristeza, que sobravam aos três. *A alegria não será característica nacional*” (PEIXOTO, 1947, p. 26, grifo nosso).

Além desse trauma civilizatório, o Brasil também é vítima por extensão da crueldade do autoritarismo militar. Qualquer produção humorística feita sobre acontecimentos históricos no Brasil, como tortura, genocídio colonial, racismo, desaparecimento e/ou assassinato de pessoas por forças do Estado, tem efeitos sobre cada individualidade, pois de modo coletivo o país herda inconscientemente, ou por processos de empatia e compaixão, os traumas dessas experiências. Nessa perspectiva, é possível acreditar que os textos de Veríssimo fazem rir com os dentes cerrados, com fel escorrendo pelo canto dos lábios, levando o leitor a submeter a dor ao prazer do riso e, ao mesmo tempo, refletir sobre o passado que insiste em perpetrar sua arrogância. É por esta

razão que a questão da *ética da representação* em literatura é o elemento estruturante do presente estudo. Objetivamente, a teoria crítica adorniana oferece instrumentos para discutir tanto a postura ética de Veríssimo, quanto os antagonismos formais elaborados em suas narrativas.

A experiência histórica do século passado forneceu condições de produção literária incompatíveis com a possibilidade de representação da realidade do mesmo modo como a tradição experimentou. Para Adorno, o papel do artista diante da “permanente ameaça de catástrofe” é impor-se “contra a mentira da representação” (ADORNO, 2003, pp. 60-61) e fazer emergir em suas obras o terror mais extremo e as tendências tirânicas que oprimem o ser humano, assumindo, dessa forma, uma atitude ética contrária ao fascismo. Objeto central de suas reflexões, *Auschwitz* é o paradigma da barbárie, um evento inenarrável, uma ruptura no curso da história, um crime que precisa ser sempre lembrado para que não se repita. A urgência desse dever exige compromisso ético do artista. Na “batalha da memória”, dele se espera produções reveladoras de crimes de Estado contra a humanidade que estimulem, muito mais do que a lembrança, a compreensão do passado, como passo necessário para evitar a repetição (SARLO, 2005).

A crônica de Veríssimo no contexto brasileiro

“Como exagerar uma realidade tão exagerada que já parecia sua própria sátira?” (VERÍSSIMO, 1992, p. 5), escreve Veríssimo na apresentação do livro *Os filhos da dinda: a CPI que abalou o Brasil*, referindo-se aos escândalos do período do governo Collor, que culminaram com o *Impeachment* do então presidente. O autor complementa sugerindo que o leitor guarde o livro, que servirá aos arqueólogos do futuro, pois estarão diante de um “tesouro” sobre aquela fase da história. O livro é composto por um conjunto de charges de artistas como Paulo Caruso, Chico Caruso, Laerte, entre outros.

A exemplo do que Veríssimo fala a respeito desse livro, a crônica selecionada para o presente estudo compõe um quadro interpretativo do período ditatorial brasileiro. Dito de outro modo, parece haver uma homologia (GOLDMANN, 1967) entre a construção estética da crônica e a estrutura social brasileira da época da ditadura, sobretudo no que diz respeito à questão da tortura. Essa relação estrutural se faz presente especialmente na representação do desconforto e da perplexidade de grupos sociais diante do autoritarismo, ambiente hostil à liberdade e à integridade física de opositores do regime.

A experiência histórica brasileira mostra que o país pode ser caracterizado por dois traumas constitutivos: o genocídio indígena causado pelo processo de colonização e a não menos horrorosa e sangrenta escravidão (RIBEIRO, 1999). Esses dois traumas continuam presentes nas estruturas políticas e sociais do Brasil, e constantemente encontram canais de repetição. A Ditadura Militar de 1964 pode ser entendida, em certa medida, como uma das formas de manifestação fantasmagórica desses traumas, uma vez que ela correspondeu a uma instituição política cujo poder foi exercido por meio de práticas de violação de direitos humanos, como a tortura, herança mais iníqua do passado colonial.

O fim da ditadura em 1985 não correspondeu à superação da violência de Estado. Ao invés disso, há continuidade dessa violência. Agora ela se manifesta por meio de um “autoritarismo socialmente implantado” (PINHEIRO, 1991), um autoritarismo que não cessa com o retorno da suposta democracia, dada a incapacidade que parcelas significativas da sociedade brasileira têm de respeitar direitos humanos. Aliás, se considerarmos o lento e quase sempre inexistente processo de mobilidade social e racial, será possível notar que o autoritarismo nunca deixou de compor o quadro das ações políticas do país, apresentando-se ao longo da história sob as máscaras do liberalismo e neoliberalismo democráticos.

Autoritarismo é uma categoria originalmente pertencente ao campo da política, mas pode ser amplamente associada aos estudos literários, porquanto

seus efeitos determinam a constituição formal de diversas obras, principalmente aquelas produzidas em contextos políticos de exceção. Seu uso na pesquisa aqui proposta tomará por princípio suas três formas de manifestação, que podem se dar: 1) na estrutura de sistemas políticos; 2) nas disposições psicológicas de um sujeito que detém o poder; e 3) no campo das ideologias políticas. Conforme Mário Stoppino (1998), a congruência entre elas sugere que em uma determinada estrutura de poder autoritário (o Brasil ditatorial), a personalidade autoritária (um ditador) se sentirá à vontade para interferir e influenciar decisivamente na ideologia autoritária dominante, a exemplo da promulgação do AI-5, em 1968.

Parte da produção cultural brasileira das últimas três décadas tem provado que a necessidade de lembrar o recente passado de autoritarismo institucionalizado, como primeiro passo para realizar um afirmativo processo de superação, é uma tarefa de grande relevância. Lembrar esse passado implica, basicamente, compreender e expor ao debate constante o terror da ditadura.

O poder público tem se mostrado indiferente a essa agenda, desenvolvendo diversos mecanismos de apagamento da memória, como a queima e o arquivamento de documentos da ditadura. À revelia dessa situação, a arte entra em cena, e se configura como campo de saber privilegiado para representações e críticas da violência da ditadura militar no Brasil. Os vários meios de produção artística, dentre eles a literatura, o cinema, as charges, a pintura e a música, ocupam esse lugar e cumprem o papel ignorado pelas instituições sociais que preferem o silêncio e o esquecimento.

Por um lado, o Brasil tem sido cenário de um conjunto de produções que tematizam experiências de violência de Estado por meio de representações às vezes metafóricas, às vezes frias e brutais, do sofrimento das vítimas. Exemplos não faltam, e vão da literatura de Renato Tapajós (*Em câmara lenta*, 1977), Assis Brasil (*Os que bebem como os cães*, 1975) e Rubem Fonseca (vários

contos), passando pela instalação de Cildo Meireles (*Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970), pela canção de Chico Buarque e Gilberto Gil (*Cálice*, 1973), até chegar ao cinema de Toni Venturi (*Cabra-cega*, 2005). Em geral são obras aclamadas pela crítica, porque demonstram não apenas equilíbrio estético, mas também certa postura ética diante das questões que abordam.

Por outro lado, algumas produções arriscam-se a tematizar o terror através do riso, e, na maioria dos casos, o diagnóstico é o de que acabam fracassando tanto do ponto de vista ético quanto estético. No Brasil, essa produção tem se situado principalmente no cinema. Um caso particular chama a atenção. Trata-se do filme *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa* (HOLLANDA, 2003), protagonizado por integrantes do grupo homônimo, que se destaca pelo excessivo apelo ao riso despropositado sobre assuntos sérios. Uma breve abordagem é importante para demonstrar essa questão.

O filme *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*

No contexto do filme, um grupo de militantes políticos planeja e executa o roubo da taça Jules Rimet, recém conquistada pela seleção brasileira de futebol, na Copa do Mundo de 1970. O objetivo é marcar o lugar de resistência da militância pelo impacto desmoralizante da ação sobre os militares, que faziam uso da imagem positiva da seleção e conquista do título para fortalecer o regime. Frederico Eugênio (codinome Vladimir Ilitch Stalin Tsé-Tung Guevara), personagem do humorista Bussunda, do grupo *Casseta & Planeta*, protagoniza a história. Ao longo do filme, uma série de episódios mostra, sempre de modo risível, a relação entre militares e membros do *Partido Anarco-Nacionalista Anticarnívoro Carlos (PANAC)*, uma referência ao *Movimento Revolucionário do Vladimir (MRV)*. Alguns desses episódios merecem destaque.

Logo no início do filme, a voz em *off* de um jornalista de telejornal é executada em paralelo à exibição de imagens de uma reportagem sobre uma partida de futebol entre militares e presos políticos, chamados de “perigosos terroristas subversivos”. Imagens de tortura (pancadas com cassetetes e pau-de-arara) e fuzilamento são associadas ao vocabulário e a lances próprios do futebol. Membros da equipe de militares estão em campo uniformizados e portando metralhadoras. Membros da equipe formada por militantes de esquerda usam chinelos, camisas de botão e bermudas. A certa altura, a voz em *off* diz: “Ao final da peleja, o placar registrou 25 x 0 para os representantes das forças armadas, que mais uma vez impuseram uma acachapante derrota à desentrosada equipe dos perigosos comunistas subversivos”.

A voz e o filme assumem, desde o início, uma posição política ao se referir a “perigosos terroristas subversivos”. As imagens de tortura e fuzilamento são despropositadas. O goleiro do time militar atira contra o atacante prestes a chutar no gol. Um jogador da equipe de presos é pendurado em uma das traves, em posição análoga à do mecanismo do pau-de-arara, enquanto recebe diversos golpes de cassetete. A cena transfere para o campo de futebol a imagem do enfrentamento entre militares e militantes no contexto ditatorial. O forte aparato bélico dos militares contrasta com a aparência desleixada dos militantes. O resultado do jogo reafirma o poder dos militares sobre os militantes, que são novamente chamados de “perigosos” pelo jornalista.

Em cena posterior, um diálogo entre Frederico Eugênio e sua mãe sugere a fragilidade da resistência por meio do deboche de sua capacidade da militância. O personagem é apresentado como um sujeito imaturo, que continua dependendo dos cuidados da mãe, diferente da virilidade, força, disciplina e organização associada aos militares:

Frederico Eugênio, meu filho, por que você saiu de novo sem o seu casaquinho? Assim você vai acabar pegando uma friagem [...]. Ah, você trouxe seus amiguinhos pra lanchar? Então vou lá dentro preparar uma vitamina bem reforçada e um big sanduíche.

Construídos por meio do *non sense* e da redundância, vários enunciados do personagem Frederico aludem à ideia de que o discurso da militância é confuso, frágil e insipiente: “Companheiros, nosso encontro na churrascaria vai entrar pra história. Eu sinto que o destino nos uniu, nos uniu pra unidos ir juntos, derrubar a ditadura, companheiros. Só assim, poderemos construir uma sociedade mais justa e com muito mais justiça”. O efeito risível se constitui pela ridicularização do militante de esquerda.

Em outra cena, o instrumento de tortura conhecido como pau-de-arara é novamente evocado. Desta vez, o General Manso (interpretado por Beto Silva) se sente irritado com a atitude de um subordinado que lhe oferece uma bebida: “Cuba Libre? Não aceito não admito e repilo. A presença de um *drink* comunista nesse recinto é uma provocação às forças armadas brasileiras. Vou te botar no pau-de-arara. Soldado Arara, dá um pau nele”. Em *off*, de dentro de uma sala fechada, o som que se escuta é o de uma braguilha de calça supostamente sendo aberta e o grito de dor do insubordinado.

Metonimicamente, no contexto do filme, o sentido do termo e instrumento de tortura “pau-de-arara” é duplamente substituído pelo órgão genital masculino e por uma figura masculina, um soldado negro, alto e robusto. A situação sugere que a tortura a que foi submetido o soldado que praticou a insubordinação foi violência sexual. O deslocamento de sentido da tortura e do pau-de-arara, associado à imagem do “torturador” e aos gritos da “vítima”, é responsável pelo efeito risível. Porém, tanto a tortura quanto seu instrumento são destituídos de seu significado real sem qualquer proposição reflexiva sobre o sentido de tais termos.

Por fim, a execução da canção “Que dureza”, mais um entre vários pastiches realizados no filme, focaliza a tortura, o ato de prender e agredir opositores ao regime, sumir com seus cadáveres como práticas triviais, associadas a atividades de rotina do militar, como pintar, lavar e lusturar:

U, u, u, que dureza!
Que dureza ser milico linha dura!
Levar a vida só prendendo comunista
Pra bater e dar porrada sem frescura
E depois fazer sumir sem deixar pista.

U, u, u, que dureza!
Que dureza essa longa noite da ditadura!
Pintar a árvore, torturar, lavar banheiro.
Lustrar botas com bravura
Em defesa do território brasileiro
(Transcrição feita a partir da música executada no filme).

A música é interpretada por um general, que dança e estimula a plateia formada por militares uniformizados a dançar de maneira coreografada, relacionando gestos militares com gestos de agressão. O filme inicia com a canção “Pra frente, Brasil” e termina com a execução da canção “Eu te amo, meu Brasil”, reforçando a predominância da perspectiva militar ao longo da história.

A crônica narrativa “Histórias”

Uma parcela significativa da produção literária de Luís Fernando Veríssimo elabora, também através do humor, uma tentativa de compreensão, atualização, crítica e denúncia das atrocidades cometidas pelo regime militar de 1964 no Brasil. Em geral, são crônicas, poemas e contos que abordam temas como tortura, censura, desaparecimento de militantes de esquerda, práticas de apagamento de memória e a continuidade da violência de Estado, mesmo com o fim da ditadura. Uma de suas crônicas reúne boa parcela das questões tratadas neste estudo.

“Histórias”, crônica narrativa presente no livro *A mulher do Silva* (1984), narra a experiência do personagem Branco durante sua prisão por envolvimento em questões políticas. Fora da cadeia, Branco conta para um grupo de amigos que apesar de tudo, não foi torturado, foi apenas colocado dentro de uma cela junto

com um homem robusto apelidado de Tocão e orientado pelo delegado a contar-lhe histórias, ao que não contasse, poderia ser agredido por seu companheiro de cela. Até aqui não há indícios de tortura nem mesmo razões para o riso. Branco começa a contar histórias ininterruptamente, pois Tocão não se mostra cansado de ouvi-lo. Após dias, tendo se esgotado todas as histórias (inclusive os contos de fada) e sua criatividade inventiva, Branco desiste de continuar contando. O narrador de Veríssimo conclui o episódio da seguinte maneira:

O Branco não tinha mais voz. Decidiu contar histórias de pouca ação, mas com muito conteúdo psicológico, para ver se o Tocão se chateava e dizia “Chega”. E Tocão nem piscava. Finalmente o Branco se atirou contra as grades e gritou [...] que não aguentava mais, que o tirassem dali, que confessaria tudo. O delegado veio, abriu a porta da cela para o Branco sair e fez o sinal de “positivo” para o Tocão, que era surdo e mudo e nunca na vida matara uma mosca (VERÍSSIMO, 1984, p. 82).

Vários elementos contribuem para a produção do efeito humorístico nessa crônica. Primeiramente, é marcante a robustez de Tocão em contraste com seu comportamento inofensivo. Depois, a opção de Branco por contar histórias de fada a um homem aparentemente insensível, sua ignorância diante dos amigos em contraste com o que de fato lhe ocorreu na prisão, e a estratégia do delegado de orientar Branco a contar histórias para um homem surdo e mudo. Não fosse essa revelação feita pelo narrador no final do conto, dificilmente o efeito humorístico seria o mesmo, pois sem a deficiência, Tocão poderia ter agredido Branco por ser incomodado com as incessantes histórias.

Salvo engano, é possível crer que Veríssimo mostra nessa história que, em determinadas circunstâncias, mesmo uma ação nobre, como a leitura, pode ser instrumento de tortura. Isto é, a crônica faz alusão aos diversos mecanismos de tortura que estão à disposição de uma instituição autoritária. Longe de banalizar a violência de Estado ou o sofrimento alheio, Veríssimo problematiza-os e, assim fazendo, contribui com a economia de sentimentos dolorosos (FREUD, 1996a) daqueles que se tornam empáticos às vítimas da violência.

Do ponto de vista estético, em “Histórias” ressoam elementos próprios da literatura, como o estranhamento, a manutenção do mistério até o final da narrativa e a ironia. Já do ponto de vista ético, cabe refletir sobre a possibilidade de agredir ou não vítimas e/ou familiares de vítimas de tortura ou outras formas de violência social. Assim, a questão central pode ser formulada da seguinte maneira: *Em que medida a produção literária de Luís Fernando Veríssimo que provoca riso a partir de situações que envolvem dor e sofrimento pode ser eticamente aceita e legitimada como crítica à violência de Estado?*

A hipótese é a de que a referida crônica é formalmente constituída de uma *ética da representação humorística*, pois sua finalidade não é banalizar o sofrimento, mas, por meio da exploração humorística de situações que provocam choque, levar o leitor à reflexão sobre a violência de Estado, contribuir com a “liberação da dor” e com o “fortalecimento do eu” diante da demanda excessiva de violência.

A ética da representação humorística

Geoffrey Hartman, no ensaio “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, aponta que a intelectualidade do pós-guerra vem produzindo uma gama excessiva de conhecimento a respeito das catástrofes provocadas pela Segunda Guerra Mundial, principalmente aquelas ligadas aos campos de concentração nazistas. Na mídia e no campo cultural, esses episódios históricos também vêm sendo vastamente apresentados e representados, respectivamente, em razão de seus impactos determinantes na trajetória da humanidade. Normalmente, a exposição desses eventos tende a recorrer a mecanismos de apresentação e representação espetacular, promovendo certa banalização dos processos de violência neles contidos. Com isso, torna-se necessário pensar, conforme Hartman, nos limites dessas formas de lidar com o passado violento.

Em um contexto em que tudo é representável, sobretudo o horror, torna-se necessário refletir sobre três questões básicas: *É possível representar o horror? Como representá-lo? Qual a finalidade de sua representação?*

Essas indagações conduzem a reflexões em torno de dispositivos éticos de representação. Para Hartman, a exposição trivial e incessante de cenas de horror por meio da mídia expõe o telespectador a uma constante “rotinização do choque”. Normalmente, tais cenas permitiriam compreender que apenas as vítimas da violência seriam impactadas por eventos de ordem traumática. Na perspectiva do telespectador, o normal seria o desenvolvimento de empatia pela vítima, na medida em que o sofrimento do outro seria capaz de produzir medo e compaixão, como num processo catártico. Porém, ao contrário do que se espera, Hartman afirma que essa forma de exposição produziria um “trauma secundário” no telespectador. Esse trauma, diferente do experimentado pelas vítimas, consistiria no desenvolvimento de sentimento de indiferença pela dor do outro, dado o excessivo apelo imagens que contribuem para a banalização da violência.

Além da mídia jornalística, o autor faz referência a uma série de produções cinematográficas que exploram os horrores de guerras por meio de cenas que chamam a atenção mais pelo espetáculo do que pela possibilidade de reflexão crítica. Diante disso, Hartman sugere que narrativas de testemunho merecem especial atenção porque normalmente não lidam com a espetacularização da violência. Segundo ele, elas fornecem “uma forma alternativa de transmissão do evento terrível, um modo não traumatizante de representação” (HARTMAN, 2000, p. 215).

Do ponto de vista de narrativas literárias, cinematográficas ou midiáticas que exploram experiências traumáticas por meio da representação de um realismo brutal e espetacular, o leitor/telespectador é posicionado diante do horror explícito, integrando-se com admiração e indiferença. Do ponto de vista de narrativas testemunhais veiculadas pela mídia ou representadas no cinema e na

literatura, o horror é apresentado de maneira indireta, permanecendo implícito nas expressões de dor e sofrimento das vítimas de experiências traumáticas e de seus familiares. Neste caso, os dispositivos sedutores do espetáculo estariam em suspensão, dando lugar ao surgimento de dispositivos éticos de empatia, reflexão e crítica. Assim, Hartman afirma que “levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir. É por isso que esse tema conservador, dos limites da representação, é importante” (HARTMAN, 2000, p. 208).

Em perspectiva que remete às proposições de Hartman, Susan Sontag reflete no livro *Diante da dor dos outros* (2003) sobre a relação entre fotografias de guerra e experiência do espectador diante delas. Para ela, ao contemplar imagens que apresentam extremo sofrimento humano, como corpos de soldados e civis dilacerados, o espectador seria estimulado por um duplo sentimento de repulsa e compaixão. Repulsa não exatamente pela imagem abjetal em si, que em larga medida é sedutora, mas pelo que provocou o terrível evento: “Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal” (SONTAG, 2003, p. 104). Compaixão porque a experiência de choque é inevitável diante da contemplação da brutalidade empregada contra um ser humano: “Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina [...], essas seriam reações de um monstro moral” (SONTAG, 2003, p. 13).

Em contrapartida, de acordo com Sontag, no plano midiático, principalmente na televisão, a incessante exposição de imagens de guerra aos poucos retira o impacto do choque, dessensibilizando a experiência do telespectador: “O choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer [...]. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens” (SONTAG, 2003, p. 70). A autora ainda argumenta que o fluxo contínuo de exposição de imagens estarrecedoras pela mídia inibe a percepção crítica e a tomada de atitude ética do telespectador. Em tais imagens, “[...] a

brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque” (SONTAG, 2003, p. 84).

Diante disso, e considerando a perspectiva do presente estudo, parece importante refletir sobre a seguinte questão: *o humor, assim como no caso do testemunho, poderia ser concebido como uma via alternativa de representação do horror? Se isso for possível, como o estudo tenta demonstrar ser, outra pergunta se faz necessária para pensar a respeito: Qual a finalidade de se representar o terror por meio do humor?*

É possível sugerir, por um lado, a existência de um humor banalizante, que se relaciona diretamente com a representação explícita do horror, em situações em que vítimas de experiências traumáticas são focalizadas como objeto do riso sem qualquer preocupação ética com processos reflexivos, tampouco com a dor de terceiros, a exemplo do que ocorre no filme *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*. Nele, o realismo brutal é exposto ao riso despropositado, banal, de leitores/espectadores entregues ao deleite, à contemplação desinteressada de uma narrativa cuja função primordial é servir de válvula de escape aos problemas, como apontado por Jaime Ginzburg. Em uma entrevista, Veríssimo demarca seu campo privilegiado de produção do riso, ao dizer que:

Várias vezes o humor tem essa função crítica, mas também tem a função de servir como válvula de escape. Às vezes a gente faz piada, ri, e fica por isso mesmo, a coisa não tem consequência [...]. Na minha opinião, a principal função do humor é manter viva uma ideia de *irreverência* [grifo nosso] (VERÍSSIMO, 1985, p. 19).

O termo destacado sugere exatamente o caráter transgressor do humor, de não se limitar a uma atitude conciliatória entre a visão do humorista e a realidade representada. O humor precisa ter consequências sobre o objeto mirado, provocar perturbação e desmascarar o cinismo, ao invés de render-se a ele, reverenciá-lo e colaborar com a manutenção da opressão.

Por outro lado, na perspectiva do humor crítico, a sugestão é a de que há uma representação indireta do horror, mediada por mecanismos de linguagem que produzem efeitos risíveis não sobre a vítima ou a experiência traumática, mas sobre a estrutura de poder que condiciona tal experiência, a exemplo do que é proposto na crônica “Histórias”. A diferença fundamental entre o humor banalizante e o humor crítico deve ser pensada a partir de uma avaliação interpretativa sobre o lugar ocupado pelas instâncias enunciativas da representação, como elas interagem entre si e quais os interesses defendidos por cada uma.

É nesse sentido que o presente estudo sugere a existência de uma ética da representação humorística na crônica “Histórias” que se dá pela negatividade do humor, um *humor negativo*, na esteira da dialética negativa adorniana, em que a própria crítica já se faz presente, mas não apenas no sentido de apontar a fonte da opressão e ridicularizá-la, mas de construir um campo de debate em que o movimento dialético se pauta pela negativamente constitutiva da linguagem e pela ausência de síntese dos antagonismos sociais (ADORNO, 2009). Veríssimo não aponta caminho possível para a solução do conflito. A crítica é feita de modo a construir uma aporia em torno do problema. Em vários de seus escritos sobre ditadura é recorrente a sugestão de que é impossível avançar na discussão sobre violência no Brasil enquanto não houver interesse socialmente constitutivo pela memória. Sem isso, fracassa qualquer tentativa solução afirmativa.

Conclusão

Há diversas maneiras de registrar e representar o passado. Uma delas se dá por meio da produção literária. A obra de Veríssimo incorpora formalmente esse passado e o reconstrói com a honestidade que a distancia do discurso oficial e com um trabalho sério em torno da linguagem de quem faz do humor o antídoto não apenas da tristeza, mas principalmente do terror.

Para Paul Ricoeur, na atividade viva do pensamento existe um trabalho de memória e um trabalho de luto que têm como ponto de contato o dever de justiça. Ou seja, a necessidade de se lembrar de eventos acabados implica uma disposição ao ato de fazer justiça ao infortúnio do outro. De acordo com o pensador, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). Ricoeur assinala que parte do que nós somos se deve à herança de sujeitos que de alguma forma contribuíram para a transformação da sociedade. Por isso, teríamos uma dívida com sua memória que precisa ser recuperada e exposta através do que o autor chama de “inventário”, isto é, o registro, contribuindo, assim, com a reparação e reconciliação com o passado.

Para Jacques Le Goff, a preocupação com a memória e o esquecimento é uma agenda antiga do poder dominante, sempre inclinado a sustentar verdades inventadas, como mecanismo de “manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 426). Opondo-se à “memória coletiva organizada”, isto é, à memória nacional (marcadamente excludente), a crônica de Veríssimo traz à luz os anseios da “memória coletiva subterrânea” (POLLAK, 1989, p. 8), aquela comprometida com a reinterpretação do passado e com a ressignificação das subjetividades expostas às tentativas de aniquilamento. É o que ocorre no texto “Histórias”, pois “o humorista não só põe em relevo o ridículo das coisas, mas, além disso, também evoca a piedade, a ternura e a compaixão em favor dos que sofrem” (THACHERAY, apud LUJÁN, 1979, pp. 30-31). Nessa mesma perspectiva, falando de seu próprio trabalho de cronista, Veríssimo comenta: “Eu sempre digo que o humor é a arte do exagero, a gente pega uma situação e leva ao exagero para mostrar o lado ridículo, para mostrar o absurdo da situação” (VERÍSSIMO, 1985, p. 9).

Dessa forma, a crônica de Veríssimo também pode ser pensada como constitutiva de elementos de *teor testimonial* (SELIGMANN-SILVA, 2005), na medida em que constrói e apresenta vozes que falam a partir de um lugar de

enunciação caracterizado ora pela resistência e denúncia da selvageria imposta àqueles que foram silenciados e não podem falar por si (superstes), ora pela explicitação da subjetividade de quem foi diretamente torturado e decide contar (testis) (AGAMBEN, 2008). Testemunhar, neste caso, revela o caráter afetivo da memória, porquanto ela “*é um elemento constituinte do sentimento de identidade*” (POLLAK, 1992) e contribui na construção de comunidades afetivas (HALBWACHS, 1990, p. 33) que agem de modo coeso em torno de uma causa, reforçando os laços de pertencimento do sujeito a um determinado grupo, em geral ligado às classes marginalizadas. Veríssimo se pronuncia em nome dessas classes.

Referências

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

AGAMBEN, Giorgio. “A testemunha”. In: _____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 25-48.

FILHO, José Soares de Magalhães. *Diz-me com quem andas... Intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos* de Luís Fernando Verissimo. Dissertação (Mestrado). Vitória, ES: UFES, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3234?locale=pt_BR>. Acesso em: 10 jun. 2019.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. “O humor”. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

GINZBURG, Jaime. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”. In: _____. *Crítica em tempo de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012, pp. 423-434.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

- GROTJAHN, Martin. *Psicología del humorismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1961.
- GULLAR, Ferreira [et. al.]. *O melhor da crônica brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HARTMAN, Geoffrey H. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Lula Buarque de. *A taça do mundo é nossa* (filme). Colorido/86 min. Rio de Janeiro: Warner, 2003.
- KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989, pp. 227-234.
- LAJOLO, Marisa. “Apresentação”. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Mais comédias para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.
- LEHNEN, Leila. “Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e *O condomínio*, de Luís Fernando Veríssimo”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, pp. 69-97, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9947>>. Acesso em: 09 jun. 2019.
- LUJÁN, Néstor. *O humorismo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- MACHADO, Ana Maria. “Apresentação”. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Comédias para se ler na escola*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO, Ana Maria. “Apresentação”. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *O Santinho*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017, pp. 9-13.
- MILREU, Isis. “Quando o relato é o principal suspeito...: uma leitura de Borges e os Orangotangos Eternos, de Luís Fernando Veríssimo”. *Miscelânea*, Assis, vol.9, jan./jun.2011. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/455>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MONTARDO, Ana Maria Portella. “A política do esquecimento nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo”. *Ao pé da letra*, 3.1:7-13, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/231456/25560>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. “Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Veríssimo”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros - Ética, Estética*. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR - Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

PEIXOTO, Afrânio. *Humour: ensaio de breviário nacional do humorismo*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1947.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. Mar. Abr. Maio, 1991.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PRATA, Antonio. “Apresentação”. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Ver!ssimas frases, reflexões e sacadas sobre quase tudo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 7-12.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória-ES: EDUFES, 2018.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SARLO, Beatriz. “Tiempo pasado”. In: _____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Keyla Freires da. *A escrita órfã de Luís Fernando Veríssimo em Borges e os Orangotangos Eternos*. Dissertação (Mestrado). Fortaleza, CE: UFCE, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/8113?mode=full>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

SIMON, Luís Carlos Santos. “Rubem Braga e a arte do cotidiano”. *Itinerários - Revista de Literatura*, Araraquara, n. 26, 161-172, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1175>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STOPPINO, Mário. “Autoritarismo”. In: BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. Brasília: Ed. UNB, 1998, pp. 94-104.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. “Histórias”. In: _____. *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. “Um tesouro”. In: ALCY et al. *Os filhos da dinda: a CPI que abalou o Brasil*. São Paulo: Scritta Editorial, 1992.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Informe do Planeta Azul e outras histórias*. 1ª ed. São Paulo: Boa Companhia, 2018.

WERNECK, Humberto. *Boa companhia: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 07 de novembro de 2019.