

**BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE HUMOR – E ANÁLISES DE
“EU PENSEI FAZER UM POEMA” (2002), DE MIRÓ DA
MURIBECA, E DE “(H)OJERIZA” (2013), DE LEILA MÍCCOLIS**

Wilberth Salgueiro¹

RESUMO: O artigo propõe, de início, reflexões teóricas acerca do humor, a partir sobretudo de Verena Alberti e Georges Minois, e estabelece um sintético levantamento de poetas brasileiros que, desde o Barroco, se notabilizaram pelo uso do humor em seus poemas. A seguir, se dedica a analisar dois poemas (de Miró da Muribeca e de Leila Míccolis) que lançam mão do recurso do humor para obter um efeito mais direto e imediato diante do leitor. Conclui, com Theodor Adorno, que, na vida e na poesia, o humor será um instrumento tanto mais eficaz quanto maior for sua capacidade de produzir um pensamento crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Humor e poesia brasileira. Miró da Muribeca. Leila Míccolis. Humor e pensamento.

ABSTRACT: Drawing mainly from Verena Alberti's and Georges Minois' remarks, in this article I propose, at first, the oretical reflection son humor and I present a synthetic survey of Brazilian poets who, since the Baroque, have not ably resorted to humor in their poems. I then examine two poems (by Miró da Muribecaand Leila Míccolis) that employ humor in order to obtain a more direct and immediate effect on there ader. Finally, supported by Theodor Adorno's theoretical framework, I come to the conclusion that, in life and poetry, thegreater its ability to produce critical thinking the more effective humor will be as an instrument.

KEYWORDS: Humor and Brazilian poetry. Miró da Muribeca. Leila Míccolis. Humor and thought.

Breves considerações sobre humor (e poesia brasileira)

Desde o seu início, a poesia brasileira lançou mão do humor, em sentido lato, como recurso fundamental: Gregório de Matos, no Barroco; Sapateiro Silva, no Arcadismo; Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, no Romantismo; Oswald, Bandeira e Drummond, no Modernismo, são alguns dos escritores em cujos poemas o riso aparece como elemento constituinte da forma. A produção poética brasileira do século XXI tem perpetuado essa tradição de poesia feita com humor.

Nessa esteira do riso, os poetas contemporâneos se esparramam, sem cerimônia alguma. A Poesia Marginal, no conjunto, deve constituir o período em que o humor, em largo sentido, foi mais acionado. Não há quem, praticamente, não se renda ao poder corrosivo que o riso pode exercer. Chacal, Rubens Rodrigues Torres Filho, Paulo

¹Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Departamento de Línguas e Letras (DLL). Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Vitória / ES. Brasil. E-mail: wilberthcfs@gmail.com.

Leminski e José Paulo Paes são alguns – entre tantos – nomes que fizeram de suas obras um vasto campo de poemas em que riso, deboche, escracho, chalaça e ironia se misturam:

d'aprèsvinicius

goteiras
melhor não tê-las
sem telhas
use uma tela
até lá
use mesmo uma panela
(CHACAL, 1994, p. 68)

*

botânica ao pé da letra

— Estas plantinhas são mudas?
— Pelo que me disseram, não.
E o que foi que elas disseram?
(TORRES FILHO, p. 37)

*

MERDA E OURO

Merda é veneno.
No entanto, não há nada
que seja mais bonito
que uma bela cagada.
Cagam ricos, cagam padres,
cagam reis e cagam fadas.
Não há merda que se compare
à bosta da pessoa amada.
(LEMINSKI, 1987, p. 30)

*

Ménage à trois

casa de ferreira
espeto de paulo.
(PAES, 1988, p. 21)

Embora minoritária (em relação à poesia “séria”, que geralmente exclui o humor de sua elaboração), ela encontra em poetas como Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Nicolas Behr legítimos representantes contemporâneos de tal tradição.

A poesia de Leila Míccolis é francamente feminista, e com contundência denuncia a situação precária dos cidadãos que, em condição de minoridade (ou seja, distantes de uma posição de poder), sofrem com a dita “maioria” (aquela que, em contextos específicos, usufrui de mando e autoridade, como no verso de Caetano que sintetiza tal situação: “o macho adulto branco sempre no comando”, na canção “O estrangeiro”). O machismo e o preconceito racial, por exemplo, são escrachadamente ironizados nos poemas seguintes:

VÃ FILOSOFIA...
Falas muito de Marx,
de divisão de tarefas,
de trabalho de base,
mas quando te levantas
nem a cama fazes...
(MÍCCOLIS, 1992, p. 11)

BLACK, OUT!...
Não há preconceito de cor,
se costuma comentar.
No entanto, se preto for,
até gato dá azar...
Hipócrita pantomima difícil de desfazer:
negro em cima só nas fitas
de máquina de escrever.
(MÍCCOLIS, 2013, p. 193)

No primeiro, “Vã filosofia”, Leila aponta para certo tipo de “revolucionário retórico”, ou seja, aquele que fala e defende ideias transformadoras mas, na prática, não as realiza: um simples gesto de arrumar a cama – como um gesto simbólico de solidariedade à convencional e conservadora divisão de tarefas entre os gêneros masculino e feminino (como se coubesse apenas à mulher os serviços caseiros, entre eles, o de arrumar a cama) – redundante em fiasco. O título remete à célebre frase shakespeariana, tão retomada por escritores, que diz haver mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia. O caráter metafísico da frase ganha aqui a tonalidade comezinha do cotidiano. A referência a Marx e a segunda pessoa do plural

amplificam o contraste entre teoria e prática e, por conseguinte, engendram um fino humor.

O título do segundo poema também é bastante expressivo, ao confundir, com perspicácia, os sentidos de “blecaute” (interrupção de luz) e “black, out” (literalmente, “preto, fora”). O poema fala – e discorda – de uma opinião recorrente de que não haja preconceito racial entre nós. Os jornais diários e o cotidiano dão fartas mostras da inverdade de tal opinião. O racismo, explícito ou disfarçado, vige nos comportamentos mais banais. Para, jocosamente, comprovar a permanência do preconceito, Leila lança mão da crendice de que “gato preto dá azar” e, com sutileza, recorda que, nas máquinas de escrever antigas, a fita que continha a cor preta ficava na parte superior enquanto a cor vermelha na inferior. Mas esse lugar – do preto em posição favorável – é bem difícil de se observar na realidade social. O riso, então, funciona como porta para reflexões críticas, antagônicas ao senso comum.

Para resgatar o humor como um recurso de linguagem respeitoso e crítico, mesmo diante de temas, eventos e situações violentas e catastróficas, propõe-se encarar o humor:(a) como uma categoria que vai de encontro à “ideologia da seriedade”, que dita o que é epistemológica e politicamente correto; (b) como um mecanismo positivo, afirmador, vital de atenuação (não de cura, alienação ou desprezo) do trauma e do ressentimento; (c) como uma perspectiva de enfrentamento do mundo e, portanto, uma forma de pensamento; (d) em sentido elástico, não o confundindo com riso ou gargalhada, nem como gesto de superioridade ou desprezo de quem ri em relação ao objeto do riso.

Com Verena Alberti, se pergunta: “(...) de que modo o riso aparece como objeto e é justificado no texto? Como o autor explica o advento do riso e como define e classifica aquilo de que se ri? Quais as premissas, os exemplos e as referências que sempre retornam?” (ALBERTI, 1999, p. 36). Ou seja, como pode um poema se propor a (fazer) rir diante de situações tristes, doloridas, traumatizantes, desumanas?

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud,

Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros. Afirma ainda: “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’ [Nietzsche]” (p. 614).

Para verificar o efetivo efeito do humor quando acionado em poemas, vamos analisar duas peças em que o riso é parte constitutiva da produção e, naturalmente, da recepção dos versos.

Análise de “Eu pensei fazer um poema” (2002), de Miró da Muribeca

Eu pensei fazer um poema bem legal,
falar do céu e do sol nordestino.
Das mulheres desfilando
seus minúsculos biquínis
aos olhares de sombrinhas coloridas
e vendedores de cachorro-quente.
Oh, mydog,
feriado prolongado
no país do presidente sociólogo:
logo-logo,
até seu peido será racionado.
Pobres serão liberados a peidar
só no final de semana
(se não, fode a camada de ozônio)
empestando o ar com o cheiro
de ovo e mortadela.
(MIRÓ DA MURIBECA, 2002, s/n)

Theodor Adorno via com muita (talvez excessiva) desconfiança o recurso do humor como efeito estético nas obras de arte. Em síntese, parecia-lhe que o humor funciona como uma espécie de cúmplice das barbáries humanas, pacificando a (má) consciência com o riso ou mesmo deslocando, com piadas, blagues e *boutades*, os graves conflitos da existência real para o campo da alienação, da fruição e do prazer. Em “A arte é alegre?”, o filósofo alemão afirma que “a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente” (ADORNO, 2001, p. 17). Ou seja, para ele a alegria na arte é uma forma de pensamento que, sendo pensamento autêntico,

e portanto crítico, modifica a consciência das pessoas. Nesse sentido, o paradigma-mor, para o autor de *Minimamoralia*, seria a obra do irlandês Samuel Beckett.

O poema acima, de Miró da Muribeca, lança mão – como é praxe na produção desse poeta de Recife – de imagens e palavras que, no conjunto, pretendem impactar o leitor, seja pela quebra de expectativa quanto ao que se espera de um poema lírico tradicional (com dramas subjetivos em moldes comportados), seja pelo linguajar entre o chulo (“fode”) e o mau gosto (“peido”) que escolhe para tal alcance. Além do vocabulário, os versos polimétricos e a ausência de rimas regulares e de divisão em estrofes reforçam no poema o tom prosaico, descolado, popular. Os seis primeiros versos pintam um quadro turístico, cosmético, típico de poemas que cultivam o bom-mocismo de propagandas que estimulam o fetiche do consumo, do sucesso e de um belo idealizado: céu, sol nordestino, mulheres de biquíni, sombrinhas coloridas, vendedores de cachorro-quente. Mas esse clima ilusório é quebrado, sem dó, no sétimo verso (e vai até o final): com “Oh, mydog” o poema inicia uma série de conexões, de fundo humorístico, que só vão terminar na antilírica imagem derradeira do “cheiro / de ovo e mortadela”. Essa quebra institui o que Pirandello, em “O humorismo”, chama de “sentimento do contrário”, isto é, um desacordo “entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias” (1996, p. 126).

Nos seis versos iniciais (“Eu pensei fazer um poema bem legal, / falar do céu e do sol nordestino. / Das mulheres desfilando / seus minúsculos biquínis / aos olhares de sombrinhas coloridas / e vendedores de cachorro-quente”), nada de engraçado acontece: funcionam como se fossem uma escada, no sentido teatral, isto é, funcionam como um preâmbulo, uma criação de cena para o possível riso por vir. Nas palavras de Sírío Possenti, em *Humor, língua e discurso*, “Se é verdade que o humor depende de imprevisto e surpresa, é necessário um pano de fundo não cômico ou humorístico em relação ao qual o outro, o cômico, apareça” (2010, p. 128). O quadro turístico desenhado no poema se encerra com uma alusão a “cachorro-quente”. O verso seguinte – “Oh, mydog” – a um tempo [1] parodia a expressão “Oh, mygod” (anagramatizando, sem temor, deus por cão), [2] recupera o brasileiríssimo “cachorro-quente” com o americanizado “my [hot] dog”, [3] produz uma curiosa rima em cadeia de /ós/, com “Oh / dog / sociólogo / logo-logo / pobres / só / fode”, assim como [4] cria uma estranha analogia entre “dog” e “-gado” (sílabas finais de “prolongado”). Ademais, em “dog, gado, ólogo e logo-logo” ouvimos e vemos aquilo que se pode chamar de “rima

consonantal”, com a repetição do gutural fonema /g/. A interjeição “Oh” intensifica o caráter teatralizado da quebra de expectativa, traço apontado pela maioria dos estudiosos como uma constante na produção do humor (Stendhal sentencia em *Do riso*: “Para que se esboce um sorriso, é necessário que tudo seja bastante súbito”, 2008, p. 75).

Após o hilário “my dog”, o poema – publicado em *Poemas pra sentir Tesão ou não*, de 2002 – diz de onde fala: “no país do presidente sociólogo”, em que em breve (logo-logo), se consolidado o projeto neoliberal e privatizante do modo de governar representado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, “até seu peido será racionado”. Em dissertação sobre o poeta de Muribeca, André Telles do Rosário comenta que, “remontando ao tempo de FHC, o ‘presidente sociólogo’, o poeta desmonta o propalado poder do Estado de determinar o bem comum, prevendo que, a julgar pelas disparidades que já existiam, só o que poderia surgir era mais arrocho” (2007, p. 106). O agradável e sedutor quadro do começo dá lugar, de vez, ao grotesco, ao mau gosto, ao arrocho, ao baixo ventre (para lembrar expressão com que Mikhail Bakhtin exemplifica um modo carnalizado de protesto contra ordens estabelecidas). A tradição escatológica na poesia é, sabemos, marginal, e poucos se aventuraram na temática da flatulência, como Glauco Mattoso (“Soneto flatulento”), os capixabas de *Cantáridas* (“Orós de merda”) e até mesmo Vinicius de Moraes e sua conhecida canção infantil “O vento”, em que a indesejada palavra peido é eufemizada em “pum”. Mas no poema de Miró o substantivo “peido” reaparece, sem cerimônia, em forma verbal: “Pobres serão liberados a peidar / só no final de semana”. Repare-se que somente os “pobres”, “no país do presidente sociólogo”, terão o corpo vigiado e punido, para usar termos foucaultianos. A justificativa para que os pobres não possam liberar os gases do corpo é duplamente risível: “(se não, fode a camada de ozônio) / empestando o ar com o cheiro / de ovo e mortadela”. Decerto, a justificativa não procede, mas dá a pista para o verdadeiro motivo da profunda repressão ao corpo.

A pista é a peste que está no gerúndio “empestando”, que significa, no infinitivo, “infectar de peste”, “dar mau cheiro”, “feder” e por extensão “corromper, contaminar”. A peste, no contexto de então, é o peido do povo. Com o popular peido (pum, gases, flato, ventosidade) cheirando a “ovo e mortadela”, o poema cheira a piada, que chacoalha, em versos, governos e presidentes que querem controlar a vontade, a linguagem e o comportamento do povo que come ovo – e mortadela; abala discursos

que se querem religiosa (dog/god) e ecologicamente (camada de ozônio) corretos; desanca o machismo, que se escancara e perpetua na imagem de “mulheres desfilando / seus minúsculos biquínis”. O despudorado poema zomba sobretudo do “lirismo comedido e bem comportado” de que falava, há décadas, o também recifense Bandeira. E põe a nu a abissal diferença de classes, em que ricos podem (peidar) e pobres não. Se Adorno tem razão, este “poema bem legal” de Miró da Muribeca, ao conjugar alegria e seriedade, e “soltando amarras”, dá forma a uma cada vez mais rara modalidade de arte: boa poesia com bom humor crítico.

Análise de “(H)ojeriza”, de Leila Mícolis

Você sabe o que fazer
com a anestesia
a assepsia
a asfixia
a idolatria
a covardia
a demagogia
a dicotomia
a tirania
a vilania
a diplomacia
a regalia
a mordomia
a patifaria
a hipocrisia?

Enfia...

Este poema de Leila Mícolis se encontra na segunda parte dos inéditos que compõem *Desfamiliares* (2013), livro que contém a poesia completa da autora carioca, abrangendo quase cinco décadas de produção (1965-2012). Nele, estampam-se alguns traços que acompanham os versos de Leila ao longo desse tempo: a clareza, o humor, a postura crítica, a linguagem referencial, o gosto do *grandfinale*, o tom desbocado e despudorado, o diálogo franco com o leitor, o chiste, o chulo, a insolência. O próprio poema pode ser lido como uma síntese de temas que, nessas décadas, ela vem mapeando: covardia, demagogia, tirania, hipocrisia e outras formas substantivas de comportamento que – no poema terminadas em “ia” – constituem um conjunto que causa intensa aversão à poeta, como o título trocadilhesco já antecipa: “(H)ojeriza”. O

advérbio “hoje” do título, acoplado à “ojeriza”, em poema e livro recente, não deixa dúvida de que tal náusea advém do nosso tempo presente e a ele se dirige.

O desabafo final destemperado, mas nada intempestivo, pode provocar o riso, pois de repente aparece um verbo – “Enfia” –, em monóstico, que arremata uma sequência de 14 substantivos com rima em “ia”, seguido de capciosas reticências (...), induzindo o leitor a completar o que se omite com expressão bastante popular. A primeira acepção que o *Dicionário Houaiss* dá ao verbo enfiar – “fazer entrar (fio) em orifício” – faz perceber que o xingamento obsceno “enfia no cu”, deveras ofensivo, se sustenta em sua composição mórfica “en- + fio + -ar”. Assim, a despeito da agressividade explícita, há certa sabedoria (ainda que “politicamente incorreta” e indecorosa!) no xingamento, que, no poema, se manifesta, ironicamente elíptico, com força e sem culpa.

Em curioso e provocador artigo de 1956, “Sinais de pontuação”, publicado em *Notas de literatura I*, Theodor Adorno discorre acerca dos sentidos filosóficos que sustentam o uso de vários dos sinais de pontuação (vírgula, travessão, exclamação, interrogação etc.), sentido filosófico que se articula com o sentido propriamente gramatical, escapando-se-lhe. Do sinal de exclamação, por exemplo, dirá que “se assemelha a um ameaçador dedo em riste”. Mas, para a análise de “(H)ojeriza”, interessa o que o autor de *Dialética negativa* afirmou sobre os “três pontinhos” (que encerram o poema de Míccolis): “As reticências, que eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como ‘atmosfera’, para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico” (ADORNO, 2003, p. 146). Noutras palavras, o filósofo ironiza o desejo de certos escritores de, com o uso das reticências, sugerir uma “infinitude de pensamento e associação”, mas o tiro sai pela culatra, pois as reticências encobririam exatamente a carência ou ausência de tal infinitude. O poema de Leila, ao fugir de tal nobre pretensão, alcança efeito hilário imediato, já que o leitor – aquele “Você” que abre o poema – sabe com precisão como preencher as reticências, que insinuam o já sabido, bem distante de querer deixar a “frase aberta a vários sentidos”. As reticências aqui não simulam a omissão ou eclipse de nada grandioso, misterioso, poético, metafísico; na contramão, apenas encenam a “hipocrisia” de banir os ditos palavrões da linguagem poética, como se a falta de decoro se resumisse ao uso de certas bocagens e

turpilóquios, e não em regalias, mordomias e vilanias com as quais nos deparamos dia a dia.

Leila Mícolis, escritora contemporaníssima, é costumeiramente vinculada à geração marginal, dados o escracho, o coloquial, o deboche que marcam sua obra, nesse sentido herdeira de uma tradição que inclui tropicalistas, modernistas, românticos e mesmo barrocos, como, para citar exemplos pontuais, Gregório de Matos (de “furtar e foder” e do “Pica-flor”), Bernardo Guimarães (de “O elixir do pajé” e de “A origem do mênstruo”), Oswald de Andrade (de *Serafim Ponte Grande* e o “Primeiro contato de Serafim e a malícia”: “A-e-i-o-u / Ba-be-bi-bo-bu / Ca-ce-ci-co-cu”) e Os Mutantes (de “Sabotagem”: “Eu vou sabotar / Vou casar com ele / Vou trepar na escada / Pra pintar seu nome no céu / Sabotagem! / Sabotagem! / Sabotagem! / Eu quero que você se... top toptop UH!”). Entre os poetas atuais, o minúsculo palavrão que o poema de Leila não precisou dizer aparece, entre outros, na aparentemente pudica Adélia Prado (“De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes / que não posso guardá-lo / sem que me oprima a sensação de um roubo: / cu é lindo! / Fazei o que puderdes com esta dádiva”), assim como no poema sagrado-profano de Waldo Motta: “CéU”. Acompanhada dessa tribo rebelde e marginal, Leila se alinha a uma contra-dicção, bem no espírito do título de um de seus livros, a antologia *O bom filho a casa torra*.

A repetição dos 14 substantivos terminados em “ia”, todos paroxítonos, confere ao poema um ritmo de ladainha, que só se ameaça quebrar quando, visualmente, se oferece uma nova estrofe. Esta, composta de um único verbo no modo imperativo que mantém no entanto a rima em “ia”, produz um curto-circuito que gera o cômico: é um verbo que **quebra** a sequência da classe gramatical repetida à exaustão, mas **mantém** a sonoridade da cantilena em “ia” e, no entanto, ainda, surpreende, pelo aspecto semântico, quando conclui o poema respondendo “Enfia...” ao interlocutor, sutilmente – ou nem tanto – acusado de cúmplice dos comportamentos catalogados. Este fecho parece afirmar que tais comportamentos, a despeito da diferença conceitual entre eles, mais se assemelham que divergem, e assim a lengalenga sonora das 14 rimas em “ia” – reforçada pelo fato de serem todos termos femininos, gerando igualmente 14 vezes o artigo “a” – parece reunir tudo em um só pacote, facilitando, ironicamente, o descarte de todos num só movimento, gesto, decisão e verbo: enfia.

Como este “(H)ojeriza”, na obra de Leila Mícolis são inúmeros os poemas que testemunham o descaso, a exploração, a miséria, a violência, a opressão, a submissão. É

uma poesia que, definitivamente, não se envergonha de seguir engajada, atenta à “vibração democrática que irradia daquela palavra [“engajamento”], cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa de Sartre”, aponta Roberto Schwarz em *Sequências brasileiras* (1999, p. 172). Com tal atitude estética e ideológica, que causa tanta... ojeriza em certos meios acadêmicos, Leila vai, sob o céu de Maricá, fazendo das suas, como “Dose” (“Queres saber o que ocorre? / O nosso amor, de tão sóbrio, / virou um porre.”) e “Democracia” (“A índia enrabada, / a negra explorada, / a branca fodida, / direitos iguais.”). A poesia brasileira de hoje, com frequência bem comportada e voltada a devaneios narcísicos e de metalinguagem, anda precisando de mais doses de culminante desobediência. Sem ser receita, o poema lista alguns sintomas nefastos que assolam nosso tempo. Cabe a cada um, cabe a “Você” o ojerizar-se, sem agá.

Considerações finais

É próprio do humor não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud compara as técnicas do chiste com as do sonho (1977, p. 144). Bergson vê no riso uma proeminente função social, com a quebra da rigidez de movimentos automatizados pelos hábitos (1983). Propp conclui ser inexequível subdividir o cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extra-estético (1992, p. 78). Se recorremos aos conhecidos estudos de Bakhtin, encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, irrequieto, nômade e anárquico (1999). Para Nietzsche, tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” constitui um gesto de autonomia do pensamento (1995). O poeta W. H. Auden, em artigo intitulado “Notas sobre o cômico”, utiliza uma epígrafe de Lichtenberg bem provocadora: “A melhor maneira de se conhecer o caráter de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério” (1993, p. 285).

Recordemos precisa definição de Deleuze: “o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado” (1974, p. 143). Dito doutro modo, o humor aparece mesmo quando não é chamado, quando não é querido, quando não é adequado – e esta inadequação mesma se torna um traço de sua presença; o humor funciona à margem do sério, do oficial, do previsível, do politicamente correto; o humor se transforma incessantemente; o humor escapa a normas e condutas. Nada disso faz do humor um instrumento sempre revolucionário,

crítico, antissistêmico. Não mistifiquemos o humor. Ele pode, e com imensa frequência se verifica isso, funcionar como afirmador de estereótipos, preconceitos, autoritarismos. Há humor e humores. Ele tanto tira a máscara do rei, como ofende sem dó os súditos.

Continuando certa tradição da poesia brasileira – que, desde Gregório de Matos, usa o humor em seus versos para pensar criticamente a realidade em nosso entorno –, Leila Mícolis e Miró da Muribeca fazem poemas que abordam aspectos violentos da vida, mas que, envolvendo humor e ironia, nos obrigam a uma delicada convivência entre opostos tão flagrantes: o riso e a barbárie.

Se um dos princípios do testemunho consiste exatamente no abalo da hegemonia do “valor estético” sobre o “valor ético”, por conseguinte nossa investigação há de manter vigilante a insistente lembrança de Adorno, que retoma em “A arte é alegre?”: “depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível” (ADORNO, 2001, p. 16). Assim, a reflexão sobre poemas que tematizam alguma espécie de catástrofe cotidiana estará sempre atenta ao reacionarismo ressentido e vingativo de que a prática do humor pode se travestir.

Referências

ADORNO, T. Sinais de pontuação. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 141-150.

_____. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Ed. Unimep, 2001, p. 11-18.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CHACAL. *Letra elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

LEMINSKI, P. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LICHTENBERG, C. G. *Apud: AUDEN, W. H. A mão do artista*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

MÍCCOLIS, L. *O bom filho a casa torra*. Rio de Janeiro: Blocos; São Paulo: Edicon, 1992.

_____. *Desfamiliares: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012)*. São Paulo: Annablume, 2013.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRÓ DA MURIBECA. *Poemas pra sentir tesão ou não*. Olinda: Mão de veludo, 2002.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PAES, J. P. *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

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

ROSÁRIO, A. T. *Corpoeticidade: Poeta Miró e sua literatura performática*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007. 122p.

SCHWARZ, R. Nunca fomos tão engajados. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 169-178.

STENDHAL. *Do riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil e outros ensaios*. Lisboa: Europa-América, 2008.

TORRES FILHO, R. R. *A letra descalça*. São Paulo: Brasiliense, 1985.