

**O MALANDRO, O MENDIGO, O LADRÃO E O PAPAGAIO:
A QUADRILHA DO HUMOR**

**THE TRICKSTER, THE BEGGAR, THE THIEF AND PARROT:
THE GANG OF HUMOR**

Bruno Santoro
Mestrando na UFRJ

RESUMO:

Luandino Vieira apresenta, no conto “Estória do Ladrão e do Papagaio”, a estrutura de uma quadrilha, um grupo transgressor que o autor traz para promover o riso. Se comparado ao humor que Bertolt Brecht utiliza em suas peças teatrais – como na peça *Ópera dos três vinténs*, em que temos um grupo de contraventores não menos engraçado –, esse humor possui um teor social. À primeira vista, ri-se fácil da situação dos bandidos, mas, à medida que a história de cada um se desenvolve, o riso aproxima-se da compaixão. Assim, o divertimento cômico obtido com a situação proposta culmina num humor que leva à reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: quadrilha; Luandino Vieira; humor; reflexão

ABSTRACT:

Luandino Vieira presents, in the short story “Estória do Ladrão e do Papagaio”, the structure of a mob, a lawbreaker group which the author creates to evoke laughter. If compared to the humor of Bertolt Brecht’s plays – such as The Threepenny Opera, in which we have a lawbreaker group no less funny –, this humor has a social hue. At first sight, one laughs easily of the bandits’ situation, but, with the development of each character’s story, this laughter comes closer to compassion. Thus, the comic fun obtained through the proposed situation culminates in a humor that evokes reflection.

KEYWORDS: mob, Luandino Vieira, humor, reflexion

O garçom vê/Um malandro
Sai gritando/Pega ladrão
E o malandro/Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação
(Chico Buarque)

Em seu livro de contos *Luuanda*, Luandino Vieira nos traz três histórias que se passam nos bairros pobres de Luanda. Dentre as narrativas, escolhemos a “Estória do Ladrão e do Papagaio”, “em que o bando de João Miguel, o Via-Rápida, se reencontra na prisão para acertar as contas de um malogrado roubo de patos”.¹ O que mostraremos a seguir é a presença do cômico e do humor nas situações que envolvem os integrantes do bando. Segundo Pirandello (1999), em seu estudo sobre o humorismo, o cômico é o “advertimento do contrário” (ou percepção), isto é, o fato inusitado que gerará o riso. Mas, no humorismo, dá-se um passo adiante, pois a percepção transforma-se em

sentimento do contrário e tentamos entender as motivações e dramas das personagens envolvidas na cena cômica.

O conto inicia com a apresentação do primeiro componente da quadrilha, “um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Lóló para as pequenas” (VIEIRA, 2009, p. 49). Primeira marca do humor: tensão e elasticidade. A personagem possui diversos nomes, dependendo do momento ou do lugar em que se encontra. Em casa, com a esposa e os filhos, é Lomelino dos Reis; para os companheiros de assaltos é Dosreis; para as pequenas, era Lóló. Personagens da personagem, numa espécie de paródias de si. A paródia trabalha com a memória do leitor/espectador. Um tipo só será risível se for realizada uma ligação com outro tipo já conhecido. É em cima desse trabalho com a lembrança que se dá a auto-reflexividade, que “é, noutra formulação, repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança”. (HUTCHEON, 1985, p. 17).

A comicidade está num Lomelino tenso e elástico. A tensão está no sustento da família, afirma o mesmo ao ser interrogado na delegacia. A sociedade exige de um indivíduo uma atenção contínua com cada situação em que esteja envolvido. Que note os contornos da mesma e se adapte da melhor forma possível. A maneira elástica que encontrou para dar de comer aos filhos foi o roubo. Provavelmente roubando alguém que também ficará com problemas de sustento. “Tensão e elasticidade, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo”. (BERGSON, 1985, p. 18). A prisão ocorre após o roubo frustrado de sete patos que seriam revendidos para um dono de comércio.

Há um forte esquema de contrabando que só se torna risível devido ao conteúdo do roubo: sete patos. Lomelino é o mais velho entre os integrantes do grupo, por isso sua palavra tem mais peso. Contudo, não é o chefe, desempenha o papel de ‘peão’ – numa alusão ao xadrez –, ou seja, sua função é a de quem executa, pratica a ação. Os roubos e os contatos com os receptores são atributos seus, por ser o mais velho e conhecer mais gente. Outra marca do humor, nesse início de narrativa, é a chegada de Lomelino à cadeia. Mesmo tendo a consciência de que está cometendo uma infração, Dosreis chega à cadeia se debatendo e batendo no policial presente. A comédia encontra-se aí na percepção do contrário:

- Você é bandido, não é?...
- Bandido não sou, não senhor!
- Cala-te a boca mas é! Você é bandido... Vamos!

Mas Dosreis não admitiu, não gostava que ninguém lhe empurrava. Tinha as pernas dele para andar, não era assim um cipaio que lhe ia enxotar, mesmo que estava na esquadra. (VIEIRA, 2009, p. 46).

Na situação transcrita acima, vemos um assumido ladrão negando-se como tal. negando-se como si. Lomelino dos Reis (o cidadão) nega Dosreis (o ladrão), como também um dia negou Lólo (o namorado) e se casou. São mais variações do efeito elástico a serviço da comédia: negando ser quem é, está salvando a si mesmo. Após a prisão, Lomelino denuncia o amigo Garrido como um dos integrantes do assalto, o que não era verdade.

O outro componente do grupo é o Garrido Fernandes, “um rapaz coxo, estreitinho, (...) medroso de mulheres por causa de sua perna aleijada, alcunhado de Kam’tuta” (VIEIRA, 2009, p. 52), preso não pela denúncia de Lomelino, mas pelo roubo de um papagaio velho e doente que lhe insultava pelo fato de ser coxo. Diferente de Lomelino, Garrido não escolhe o codinome que lhe impõem. É o mais novo da quadrilha, o monandengue. Sua figura é construída com destaque no defeito físico, marcando, deste modo, o humor dessa personagem. Uma caricatura, que segundo Bergson, se produz com “as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Efetua desproporções e deformações que poderiam existir na natureza se ela pudesse ter vontade” (1985, p. 22). Sua postura cabisbaixa e pelos cantos, sua voz pequena, seus desejos reprimidos, os insultos dos demais, a indiferença de Inácia e a chateação constante de Jacó, o papagaio, o enquadravam num papel subserviente, humilde. E o riso é gerado pela caricatura que salienta algum traço, nesse caso, o defeito da perna; o exagero do exagero:

Para fazê-lo é inevitável que se forcem os meios expressivos, que se alterem estranhamente, grosseiramente ou até grotescamente, a linha, a voz, ou, de alguma maneira, a expressão, que se faça em suma violência à arte e às suas condições sérias. Trabalha-se sobre um vício ou um defeito de arte ou de natureza, e o trabalho consiste no exagero para que riam dele. Resulta inevitavelmente num monstro (...). Para rir-se daquele vício ou daquele defeito ou para ridicularizá-los, devemos também gracejar com o instrumento da arte. (PIRANDELLO, 1999, p. 98).

Mulato-claro de olhos azuis, o rapaz se apaixona por Inácia, uma mulatinha, atendente de quitanda, assimilada e que tinha uma madrinha branca. Todos sabiam do amor dedicado de Garrido por Inácia; a rapariga até gostava de ouvir as palavras dele, as promessas e os sonhos que lhe oferecia. Contudo, não poderia aceitar o relacionamento com um aleijado, todos se ririam dela como já faziam com ele. Numa passagem do conto, Inácia aceita ouvir as juras de Garrido. Ela não é indiferente às palavras ofertadas, sabe que o rapaz é melhor do que ela. Mas como se casar com um coxo sem emprego?, o que lhe dirá a madrinha?, nunca mais ganharia os vestidos usados e caros, os sapatos gastos e luxuosos trazidos pela protetora. Então, como se despertasse a si e a Garrido desse “viver só de amor”, Inácia o convida a retirar pulgas que ela tem nos pés. Eis nova cena cômica em que o riso surge também associado ao humor: “Tinha voz dela doce outra vez e os olhos macios. Empurrou-lhe o pé na barriga, com devagar de gato, o largo pé descalço de menina de musseque, mesmo em cima do meio das pernas, para pôr cócegas, e um fósforo aceso no sangue de Garrido”. (VIEIRA, 2009, pp. 70-71). Inácia levanta o vestido, mostra os segredos de seu corpo, pede que o rapaz que segure firme e lhe retire as pulgas com um alfinete. Garrido sentia um “calor [que] parecia corria nos braços como água da chuva, saía do corpo dele com depressa, para entrar na perna da Inácia”. (*idem*, p. 72). E quando estava prestes a sucumbir às provocações da mulata e agarrar-lhe ali mesmo, surge o papagaio Jacó, num voo torto. Pousa na dona e começa a bicar Garrido, estragando-lhe o serviço. Mais uma vez temos a percepção do contrário, mas sobretudo sentimento do contrário, que leva à reflexão mais profunda sobre o drama de Garrido.

Ensinado por sua dona, Jacó, o papagaio, atendia aos pedidos de Inácia e disparava as mais duras ofensas contra o aleijado, repetindo que “o Kam’tuta puxa o pé”. E, além de raiva, Garrido pegou ciúme do bicho que tinha liberdades em transitar pelo corpo avantajado de Inácia, em partes que Garrido almejava com os olhos baixos. A ave pegava comida na boca de sua dona, entrava decote adentro, saía por baixo do vestido. O que alimentou ainda mais o ódio do coxo que resolveu estrangular o bicho. Para isso, contudo, era preciso roubá-lo.

No grupo, a função de Garrido era a de vigiar e avisar caso alguém viesse. Porém, no caso do roubo dos patos, foi dispensado por seus amigos devido ao seu

defeito físico. Tal fato reforçou sua decisão em roubar Jacó, pois, além de se livrar do papagaio, iria mostrar que também era capaz de praticar um assalto sozinho, contrariando a conversa entre Dosreis e João Miguel, em que este dizia o quanto Garrido seria inútil na missão dos patos, porque era coxo e não poderia correr caso alguém chegasse.

O último integrante da quadrilha, “quadrilha à toa, nunca ninguém que lhe organizara nem nada, e só nasceu assim da precisão de estarem juntos e as casas eram perto” (*idem*, p. 78), era João Miguel, “que lhe chamavam Via-Rápida, era o cabeça” (*ibidem*), ou seja, ele era o responsável por arquitetar os planos. Bolou o roubo dos patos, sabia a melhor hora e o melhor dia e ninguém discutia com ele. Sua figura de líder, altivo, decidido, fecha o tipo de participantes do grupo. Era o adulto, a ponte entre o velho Dosreis e o jovem Kam’tuta. Era o negro, Dosreis, o branco e Kam’tuta, o mulato.

Via-Rápida engendra as situações, mas não as executa, gerando nesse propósito o seu humor, o do mandão. Age dessa forma para tentar esquecer sua participação involuntária na morte de um amigo. O acidente de trabalho é o sentido dramático dessa personagem; a culpa permite ao leitor uma reflexão que bloqueia o riso imediato. João Miguel trabalhava com trens. Acidentalmente, acionou uma alavanca que soltou uma das rodas, atingindo em cheio seu amigo Félix, vitimando-o. Os colegas de trabalho o acusaram de assassino, de bêbado e de invejoso, pois Félix não era negro como João Miguel. Depois do incidente, João Miguel passa a consumir drogas e álcool em excesso, numa frustrada tentativa de esquecer o ocorrido. Como não consegue também mais emprego, inicia com Dosreis, outro desempregado, a quadrilha. Garrido, um engraxate que não consegue clientes, adere ao bando, fechando a quadrilha de três, em mais um despropósito que reforça o riso.

Via-Rápida não quer a presença do aleijado na execução do plano, porque sente culpa e medo de que, se algo der errado, Kam’tuta será o primeiro a ser pego devido à deficiência. Contudo, sua posição de comandante não permite que demonstre a preocupação, nem seus verdadeiros sentimentos, partindo assim para a ironia a serviço do humor quando diz que Garrido é meio homem:

— Não quero esse coxo da merda, já disse! Até ando a desconfiar ele vai ser é bufo, com aquelas conversas de mudar a vida, para amigar...

– Elá, Via! Qu' é isso, então? Pôr falsos assim? Conheço-lhe de miúdo, João, e você é amigo dele também...
–Amigo, eu!? Eu só gosto as pessoas inteiras, meio-homem não acompanho... (*idem*, p. 85).

Luandino elabora o humor em cima de um grupo transgressor, pois não se espera que uma quadrilha de bandidos seja tão atrapalhada; a graça está nessa situação inusitada. Mas, o riso imediato logo cede espaço para uma reflexão, como ocorre também no texto *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht.

Na peça de Brecht, Mac Navalha é o líder de um grupo de contraventores, aparentemente perigosos e procurados pela polícia. A quadrilha rouba uma série de casas para conseguir itens que serão presentes na festa de casamento de Mac, entre móveis e comidas. O inusitado é que os roubos são desproporcionais; os capangas trazem duas cadeiras, nenhuma mesa, duas facas e quatorze garfos. Curioso e causador do riso são os conhecimentos gastronômicos, de arte e de decoração do capitão Navalha, traçando assim junto à personagem um efeito galante e austero associado à vadiagem, responsável pela risada do leitor:

Mac – E que móveis! Tudo lixo! Você tem toda razão de ficar aborrecida. Um cravo marchetado junto de um sofá renascentista. Imperdoável. E mesa? Não trouxeram nenhuma? (...) Que fracasso, assim não dá! Trabalho de aprendiz, não de homens competentes! Vocês não têm ideia do que seja estilo, não? Tá na cara a diferença entre um Chippendale e um Louis XIV! (...) Pois é, quer dizer que você come a truta com a faca. Isso é uma vergonha. (BRECHT, 2004, pp. 26-28).

Da mesma maneira que na obra de Luandino, Brecht formula codinomes, apelidos que funcionam como extensão da característica de cada um. Assim, uma imagem é associada aos codinomes de cada um dos integrantes do bando, somando mais uma forma de provocar o riso. Temos na quadrilha: Mathias-Moeda, Jacok-Dedo-de-Gancho, Robert-Serrote, Walter-Salgueiro-Chorão. Esse último é o mais sensível dos ladrões, enquanto Mathias-Moeda é o que sempre tem uma contrarresposta, ou seja, a imagem do troco ligado à moeda. O chefe, Mac Navalha, é o pseudônimo de Macheath e, da mesma forma, serve para traduzir um pouco do que é a personagem, como Via-Rápida, Dosreis e Kam'tuta, revelando o fundo dramático individual. No conto de Luandino, tais codinomes esclarecerão ao leitor como se estabeleceram na vida

criminosa sem deixar de rir e pensar na situação de cada um; o que de fato os levou até ali e de que são importantes uns para os outros na existência do grupo, ainda que demonstrem reações de raiva ou repulsa. Isso também ocorre no texto brechtiano. Do mesmo modo que João Miguel rejeita Garrido no conto de Luandino, Mac se indis põe com Mathias na *Ópera dos três vinténs*:

Mathias – apertando a mão de Polly depois de ter abraçado Mac, emocionado – Isto é de coração! Nada de abaixar a cabeça, patroa, isto é – com um sorrisinho -, quanto à cabeça, é ele que não pode deixá-la abaixar.

Mac – Cala essa boca. Vai contar essas piadinhas sujas para sua Kitty, ela é a rameira certa para isso.

Polly – Mac, não seja tão vulgar.

Mathias – Olha, esse negócio de chamar Kitty de rameira, eu não gostei... (Levanta-se com dificuldade).

Mac – Ah, é? Não gostou?

Mathias – E tem mais, da minha boca ela nunca ouviu piadinhas sujas. Tenho Kitty em alta consideração, coisa que você é talvez nem seja capaz de entender. (*idem*, p. 28).

O texto de Brecht é uma paródia do texto de John Gay, *Ópera dos mendigos*. Segundo o próprio Brecht, “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. Brecht reformula o texto primário de Gay do mesmo modo que Chico Buarque irá reformular o texto brechtiano com a sua *Ópera do malandro*. Autores como Chico Buarque e Brecht realizam elogios, referências aos textos “originais”, pois não escondem que estão trabalhando com paródia. Segundo Linda Hutcheon (1985), em sua *Teoria da paródia*, os textos paródicos funcionam ainda como continuidade dos textos primários, afinal, sempre se fará referência – e não reverência. Chico criará um novo contexto para sua “Ópera”, mas manterá a estrutura matriz do texto, incluindo o nosso objeto de estudo desse trabalho, a quadrilha e o humor.

Tal relação de dependência/autoridade/indisposição que notamos no texto de Brecht, quando Mac discute com Mathias-Moeda, e no texto de Luandino, quando João Miguel discute com Garrido, ocorre na obra *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, quando Max, o chefe do grupo de malandros e contrabandistas, impõe sua posição de líder e se indis põe com Barrabás, seu empregado:

Max – E você, Barrabás, que é que tá fazendo aí, gostosão? Tá pensando que artista de cinema? Mostra o teu talento, anda! Dá um mergulho aí e resgata o vestido da minha noiva.

Barrabás – Eu sou escafandrista. Sou roupeiro não. Meu serviço eu já fiz.

Max – Tá brincando.

Barrabás – Não sou pago pra catar camisola de ninguém.

Max – Ah, é? (Dá um pontapé no caixote, desequilibrando Barrabás) Levanta e faz o que eu te digo! E tem mais! Eu não te pago pra fazer biscate de traficante, viu? (...) Ah, Teresinha, eu ia me esquecendo de apresentar o Barrabás.

Barrabás – Carece não, Max. Eu já conheço a menina.

Max – Conhece a menina? Que intimidade é essa? Por acaso já dormiu com ela? Cospe esse chiclete nojento e beija a mão da madame, anda! (Barrabás obedece e dança com Teresinha) Barrabás é o meu homem-rã, Teresinha. É metido a folgado, mas trabalha duro. Conhece os mistérios e os tesouros da baía de Guanabara. No dia em que Barrabás for liquidado, todos nós amanheceremos mais pobres. E os peixes, milionários. (BUARQUE, 1978, pp. 51-59).

A dependência entre os integrantes, independente de quem manda, é nítida nos três grupos de ladrões que apresentamos aqui. Uma dependência financeira, administrativa e afetiva. E essa última é a marca do humor em todas as quadrilhas dos textos. Logo após ouvir de João Miguel que era meio homem, Garrido se faz forte, torna-se inteiro e grande; enfrenta Via-Rápida. O que todos evitam falar, que o próprio João Miguel esconde atrás de drogas e bebidas, Kam'tuta lança ao mundo. Aponta para o amigo que ele deve encarar os fatos: “Não tenho medo, fica sabendo. Nem de você, nem de nenhum sacana desse musseque... Sukua'! Aleijado, meio-homem! Olha, você é grande, mas não presta; o seu corpo está crescido, mas o coração é pequeno, está raivoso, cheio de porcarias” (VIEIRA, 2009, p. 86). Dosreis tenta acalmar os dois, mas Garrido está disposto a lutar com João Miguel. Via-Rápida vê em sua frente a transformação do coxo; enxerga em Garrido a imagem de Félix, por isso não consegue encará-lo, não podia com a verdade ardendo-lhe as orelhas. Garrido prossegue: “És covarde, João! Você tem medo da verdade! (...) Aceita o que sucedeu, vence essa culpa que você tem! [...] És um merda! Tenho vergonha de ser mais seu amigo!” (*idem*, p. 87). O natural seria o mais forte derrubar o mais fraco, o chefe expulsar o empregado. O humor está justamente nesse não natural, 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).

E com a mesma estrutura de humor utilizada por Luandino, Chico explica a vida de cada participante da quadrilha usando a “melancolia de um espírito superior que chega até a divertir-se com aquilo que entristece” (*ibidem*, p. 142). As posturas de Dosreis, Garrido e Via-Rápida, antes do leitor tomar conhecimento do passado de cada um, mostram ladrões sem culpa ou remorso pelos atos praticados e presos por uma série de equívocos, o sentido do contrário. Quando esses mesmos equívocos são explicados e fundamentados na experiência de cada sujeito, passamos para o sentimento do contrário. Afinal, com o conhecimento da estrutura dramática das personagens, o riso passa ao serviço da reflexão. No caso da quadrilha do texto de Chico Buarque:

Max – Teresinha, este é General Eletric. Trata-se de um dos meus braços mais direitos! (General dança com Teresinha) no dia em que ele se aposentar, a cidade amanhecerá sem música e anoitecerá sem luz. Ele trabalha com telefones, gramofones, abajures, geladeiras, enfim, tudo aquilo que dá choque... Phillip! (...)

Max – Teresinha, este é o Phillip Morris. (Phillip dança com Teresinha) Trabalha com tabaco da Virgínia, charutos de Havana, cachimbos ingleses, enfim, tudo aquilo que dá câncer. No dia em que ele sumir, os salões desta metrópole, vão virar arraial do interior. Todo mundo picando fumo de rolo e enrolando cigarro de palha. Jonny! (...)

Max – Este é o Jonny Walker, Teresinha, e pelo bafo já se vê qual é o seu ramo. (Jonny dança com Teresinha) Mas posso garantir que, no dia em que Jonny morrer de cirrose, a cidade vai amanhecer um pouco mais triste. Jonny abastece todos os cafés da Cinelândia e pelos cafés vai ficando, consumindo, bebendo a comissão. Big Bem! (...)

Max – Teresinha, Big Bem é o meu homem relógio. (Ben dança com Teresinha) Aliás, não seria exagero dizer que ele é o despertador desta cidade, tamanho o seu volume de negócios. No dia em que ele parar, os banqueiros esquecerão de abrir seus bancos, os ministros faltarão à reunião em palácio e o chefe da nação vai dormir até o meio-dia. No dia em que ele parar, Teresinha, é capaz de nem mais amanhecer.

(BUARQUE, 1987, pp. 58-59).

Chico Buarque mantém os codinomes como forma de humor e característica de cada papel. Através dos nomes, revela o ramo de trabalho dos malandros. Depois, nos apresenta outros nomes, apelidos também, mas, em comparação aos primeiros, são menores e mais fracos. Temos: Joãozinho Pedestre para Jonny Walker; Benê Mesbla para Big Ben; Geraldino Elétrico para General Eletric; Filipinho Mata-Rato para Philip Morris. Os codinomes sugerem uma elevação social. Valendo também essa questão social para o líder, Max Overseas, que na verdade é Sebastião Pinto. O desejo de cada um, uma espécie de “saudade dos que não foram”, fica ainda mais explícita na canção

dos malandros de Max, “Tango do Covil”, em que expõem suas reais vontades. O tom dramático, por se tratar de um tango, não impede o riso mediante as explicações dos desejos, introduzidos pela expressão “ai, quem me dera”.

Tango do Covil

Ai, quem me dera ser
cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz
Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta os arrebóis
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser
doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor
Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousou dizer, a mais
gostosa
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser
garçom

Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez
Ser um garçom francês
Falar de champinhom
Falar de molho inglês
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais tesuda
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser
Gardel
Tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em champinhom
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril
Bem-vinda
Tua beleza é quase um
crime
Tu és a bunda mais
sublime
Aqui deste covil

(CHICO BUARQUE)

Para os ladrões de Luandino, poderíamos ler “ai, quem me dera” ter um emprego. Numa passagem do texto, o narrador diz que os integrantes são “amigos de fome”. No texto brechtiano, o “ai, quem me dera” poder escolher com o que quero trabalhar. Só existem duas opções de emprego na peça de Brecht: ou se rouba ou se mendiga. Chico Buarque deixa claro o “ai, quem me dera” de seus malandros. O perfil de cada contraventor, malandro ou ladrão das três obras citadas, traz um tanto de nostalgia que codifica o sentimento do contrário dividido em quadros. Quadro é uma definição cênica para um cenário fixo e que muda com o tempo da representação. As descrições que Luandino faz antes de apresentar cada personagem se assemelham as rubricas, utilizadas em teatro, para que o ator perceba o que a personagem faz (age) no momento de uma determinada fala. No conto do autor angolano, essas rubricas vêm por

meio de descrições minuciosas dignas de um diretor ou autor teatral, permitindo que o leitor perceba como é aquela personagem e como ela age. Terminada essa etapa, Luandino faz quadros para contar de forma humorada a história dos ladrões.

O humor é apoiado justamente nesse cuidado de detalhes que o autor ilustra sobre cada um, interferindo na ação da história, fazendo colocações e expondo outro motivo que os levou à cadeia. Motivos esses que os mesmos não alegam, mas que são responsáveis por direcionar o olhar de quem lê para o lado do sentimento e não apenas para o riso. A prisão, somada com o que foi furtado, aparentemente de pouco valor e fácil de transportar (os patos e um papagaio), provoca o cômico. Rir-se-á no primeiro contato com as primeiras linhas do texto e das ações de Dosreis esbravejando na delegacia e enfrentado o policial. Essa é a percepção do contrário: um preso, com o conhecimento de que infringiu a lei, logo “errado”, ainda assim se exalta e parte para agressão contra a autoridade presente. É o inesperado; o leitor começa um sorriso que não vai à frente, porque logo o autor interfere com informações/digressões e em Dosreis “as palavras saíam devagar, cheias de tristeza, também custava confessar, mesmo quando é amigo que está ouvir e da profissão ainda, percebe todos os casos, doía dizer tinha falado do Garrido Kam’tuta lá na justiça” (VIEIRA, 2009, p. 57). Com esse teor dramático associado ao Lomelino, a percepção do contrário passa a sentimento do contrário. Existe uma razão, uma justificativa para o comportamento e até para a falsa denúncia que Dosreis faz; o riso não é proibido ou inibido ao leitor; entretanto, virá acompanhado de uma reflexão separada de qualquer juízo, afinal, não se pode condenar um personagem de quem se ri, mas com quem também se chora.

Brecht vai utilizar esse sentimento, esse humor, como um dos seus efeitos de distanciamento, marca do teatro épico (um teatro em que a plateia não entra num mundo “mágico”; pelo contrário, sabe bem que aquilo é um palco e que está assistindo a uma exposição das relações humanas, disposta num ângulo favorável)³ do mesmo modo que será usado por Luandino na “Estória do Ladrão e o Papagaio”. O espectador/leitor não se esquece de que está ali vendo/lendo uma obra de arte a partir de uma posição confortável, capaz de rir e de refletir:

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).

Enfim, em todas as quadrilhas, o riso é transgressor, mas não gratuito; através de suas personagens antológicas, podemos contemplar a plenitude da condição humana. O humor será eleito o caminho viável na formação da crítica do leitor porque sua aceitação é mais rápida e não impositiva, surgindo sempre de forma inusitada, improvável e reflexiva. E só isso é o provável.

NOTAS:

¹ Citação da orelha do livro, sem autoria.

² Brecht , citado Paolo Chiarini, em seu estudo sobre Bertolt Brecht.

³ Walter Benjamin em seu estudo sobre Brecht e seu teatro épico.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico?” & “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

BRECHT, Bertold. *Ópera dos Três Vinténs*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HUTCHEON, Linda. *Teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

PINRADELLO. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, Luandino. “Estória do ladrão e o papagaio”. In: *Luuanda*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

Texto enviado em 14 de dezembro e aprovado dia 19 de dezembro de 2011.