

Comicidade e riso em *Cágada*, de Gladstone Osório Mársico

Comicidade y risa en *Cágada*, de Gladstone Osório Mársico

Adilson Barbosa*

Resumo: Este artigo analisa o romance *Cágada*, de Gladstone Osório Mársico, a fim de explicitar os seus ativadores de comicidade que provocam o riso e, muitas vezes, a reflexão. Procuramos compreender a razão de o humor poder cumprir um papel fundamental na crítica social e política. Para isso, investigamos como a construção das personagens permite o efeito cômico e sátira à história da colonização judaica no Rio Grande do Sul e do golpe militar de 1964.

Palavras-chave: Comicidade. História. Colonização judaica.

Abstract: This article aims to analyze the romance *Cágada*, Gladstone Osorio Mársico, to show the comic activators that cause laughter and often reflection. We seek to understand the reason for the mood to fulfill a key role in social and political criticism. For this, we investigated how the character building allows for comic effect and satire to the history of Jewish settlement in Rio Grande do Sul and the military coup of 1964.

Keywords: Comic. History. Jewish settlement.

Considerações iniciais

O escritor gaúcho Gladstone Osório Mársico, importante representante da escrita literária sul-rio-grandense contemporânea, fez do colono, quase ausente na temática regional até os anos 70, personagem central em suas narrativas. Exemplo disso é o romance *Cágada*, que enfoca a colonização judaica no RS, sob a perspectiva do humor e da comicidade. Conquanto essencial à construção do romance, esse viés analítico não foi, ainda, suficientemente explorado.

Antes de compreendermos como a construção da identidade cultural das personagens é vinculada ao humor, à comicidade e ao riso, faz-se necessário apresentar, em linhas gerais, o pensamento do francês Henri Bergson (1980) e do russo Vladimir Propp (1992) no que tange à tipologia do riso. Seus estudos, respectivamente *O riso e comicidade e riso*, apresentam proposições que se completam quanto à discussão dos procedimentos de fabricação da comicidade, da intencionalidade do ridente e da teoria e psicologia do riso.

Bergson parte de três princípios básicos, dos quais resultam diversas situações cômicas. Primeiramente, define que não há comicidade fora daquilo que é humano. Para o filósofo, o homem não é apenas o único animal que ri, mas o único que faz rir. Se algum outro animal ou objeto inanimado provoca o riso é devido a sua semelhança com o homem, à marca que este lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. O segundo princípio é de que, para produzir seu efeito pleno, a comicidade exige algo como uma "anestesia momentânea do coração", pois se dirige à inteligência pura. Isso implica dizer que não riremos de uma pessoa que nos inspire piedade, a menos que esqueçamos esse sentimento por alguns instantes, visto que o cômico tem como seu maior inimigo a emoção. Como terceiro princípio, o autor postula que nosso riso é sempre o riso do grupo no qual estamos inseridos, já que abriga uma intenção de entendimento, quase de cumplicidade com outros ridentes, reais e imaginários. Quando esses três princípios coexistem, as circunstâncias tornam-se extremamente propícias para que aconteça o riso.

Bergson descreve mecanismos da comicidade que têm efeito sobre as formas e os movimentos do corpo, o raciocínio lógico e a linguagem nas variadas circunstâncias a que o sujeito está exposto

socialmente. Esses mecanismos – a rigidez mecânica, a distração, a repetição, o isolamento e a lógica dos sonhos – prestam-se a desdobramentos. Nas situações em que o indivíduo aparenta rigidez mecânica, e que por esse motivo contrasta com a maleabilidade do movimento ou do raciocínio flexível, o riso é causado pela inflexão da vida na direção da mecânica. A distração pode ou não estar ligada a esta última. Quanto mais natural considerarmos sua causa e/ou conhecermos suas origens da distração, maior será o efeito cômico.

Já a repetição torna-se cômica a partir do entendimento de a vida jamais deveria se repetir. Na ocorrência da reiteração acentuada de uma ação, suspeitamos a ação de um mecanismo funcionando por trás do que está vivo. Quanto mais complexa e naturalmente conduzida é a repetição, mais cômica será. Também o isolamento tem seu caráter cômico, visto que a sociedade não o aceita. Ridículo poderá se tornar o que se isola, já que a comicidade está relacionada aos costumes, idéias e preconceitos de uma sociedade.

Ao apresentar um balanço crítico sobre o que já fora escrito sobre a comicidade, Vladimir Propp alude à teoria de Bergson, trazendo mais clareza e didatismo ao assunto. Com a intenção de chegar a uma síntese classificatória, estabelece dois grandes gêneros de riso, dentro dos quais estão comportados todos os seus desdobramentos: riso de zombaria e riso sem zombaria. O riso com ausência de zombaria inclui o "riso bom", "riso alegre", o "riso imoderado" e até mesmo o "riso maldoso e cínico". A premissa essencial desse tipo de riso é o fato do ridente se relacionar emotivamente com o objeto de riso, pois envolve sentimentos de compaixão, piedade ou raiva. Por outro lado, o riso de zombaria ou derrisão, como também é chamado pelo autor, nasce do desnudamento repentino de toda e qualquer deformidade humana frente à vida. Nesse caso, não há, no momento da provocação cômica, envolvimento afetivo entre o ridente e o objeto de riso.

A determinação dos procedimentos que nos levam a compreender o que é risível reafirma a idéia de Bergson de que o homem é a espinha dorsal das situações cômicas, geradas por alguns signos ligados ao homem e reveladoras de suas deformidades físicas, psicológicas ou morais. Propp parte dos desvios e estabelece como ativadores de comicidade: o aspecto físico e o espiritual, o homem com aparência de animal, o homem com aparência de objeto, a ridicularização das profissões, o exagero cômico, o malogro da vontade, os alogismos, a paródia, os caracteres cômicos, a mentira (e variantes como fazer alguém de bobo e estar no papel do outro), e os instrumentos linguísticos de comicidade, como a ironia, o trocadilho e o paradoxo.

Assim como na vida e na arte, o riso de zombaria é o mais recorrente em *Cágada*. Encontrar os ativadores de comicidade no romance permite demonstrar como a escolha do humor no romance é parte integrante de sua estrutura.

Análise

Analisamos as personagens de *Cágada* a partir da teoria de E. M. Forster a respeito das personagens planas e redondas. Como Forster define, a personagem plana é construída ao redor de uma idéia única ou qualidade. Normalmente, pode ser definida em poucas palavras e é imune à evolução no transcorrer da narrativa, de modo que suas ações somente confirmam a impressão de personagem estática, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Subdivide-se em tipo e caricatura. Enquanto o tipo alcança o auge da peculiaridade sem atingir a deformação, a caricatura é aquela em que uma qualidade ou uma idéia única são levadas ao extremo, provocando distorção propositada, geralmente a serviço da sátira.¹

Não surpreende que Mársico tenha optado por construir personagens planas, já que estas costumam relacionar-se à personagem cômica, que, por ser um tipo geral e de fácil assimilação, torna-se

coletivamente aceita como verdade e impede o questionamento a respeito do que está sendo comunicado. Analisaremos as personagens separadamente, conforme suas peculiaridades individuais, e na relação com as demais, principalmente quando da ocorrência das chamadas duplas cômicas.

A primeira personagem que aparece no romance é Namai, chefe da tribo que habitava as terras de Cágada. Esse guerreiro assume a liderança da resistência indígena contra a invasão de suas terras pela companhia de colonização judaica. Aparece apenas no primeiro capítulo do romance. Seu nome faz lembrar Massai, protagonista do filme *Apache: Massai o último guerreiro* (1954), pois são personagens que demonstram a bravura do nativo ao enfrentar os invasores de suas terras, porém diferem no modo como isso ocorre. Contudo, enquanto o protagonista da película de faroeste vai ao enfrentamento dos exploradores, a personagem criada por Mársico, desprovida de fala, desafia-os em silêncio, preferindo conduzir sua tribo ao auto-sacrifício, suicidando-se. Dotado de peculiaridades positivas, como bravura, honestidade, altruísmo e alteridade, que antes caracterizam o seu heroísmo do que o tornam ridículo, é a única personagem que parece não apresentar caráter cômico.

Em contraste com o silêncio do guerreiro, o papagaio Gimbo serve de porta-voz de Namai, como já é registrado ao início da narrativa: "... [Namai] somente se fazia entender e ordenar pela voz de um papagaio inseparável chamado Gimbo".² Quando, mais tarde, o universo aparentemente harmonioso dos indígenas é abalado pela chegada da companhia de colonização, o papagaio, único sobrevivente da geada que matou os índios, se vê forçado a se adaptar e entrar em contato com o não índio. Servir de porta-voz e adaptar-se a uma nova condição social são ações que se referem geralmente ao ser humano e, quando as percebemos num animal, há a provocação do riso.

A ideia do papagaio como intérprete cultural não é exclusiva do romance *Cágada*. Hug (2009) menciona um registro do diário de Alexander Von Humboldt, em que há menção ao fato do viajante ter adquirido, em suas viagens pela Venezuela, um papagaio dos índios caraíbas, cuja fala serviu como instrumento de preservação cultural e lingüística de uma tribo indígena.³ Da mesma forma, em *Macunaíma*, as traquinagens, aventuras e frases do "herói sem nenhum caráter" são transmitidas por um papagaio que as ouve diretamente dele, quando este está doente. O nome "Gimbo" é cômico principalmente porque "jimbo" significa, na gíria popular, "dinheiro", fazendo referência à ganância do invasor estrangeiro pelas terras indígenas.

Transitando do elemento autóctone ao invasor, consideramos agora a personagem Mister Glupp, inglês de ascendência judaica que vem com a família para o Brasil na esperança de escapar da situação de pobreza vivida em Londres. Recebe a missão de chefiar a colonização judaica no Rio Grande do Sul, promovida pela Armarish Colonization Association (ACA).⁴ Mister Glupp representa a figura do explorador estrangeiro que procura tomar as terras dos nativos. É uma caricatura do imigrante judeu do Rio Grande do Sul da primeira metade do século 20. Pensa ser um novo Moisés cuja missão é liderar seu povo a uma nova terra prometida: as terras invadidas para o estabelecimento da ACA. Como assume comportamentos e atitudes rígidos, como sua insistência em não aceitar uma comunidade mista composta por judeus e não judeus e o medo, repetidamente expresso, de ser comido pelos índios, provoca o efeito cômico. Sua falta de maleabilidade gera conflitos com as demais personagens e de certa forma o isola, como no episódio em que não aceita que não judeus instalem uma barraca em frente à sede da ACA. Seus costumes, como o fato de repudiar a bebida de álcool e considerar a circuncisão algo fundamental, são costumeiramente objeto de riso e zombaria dos não judeus, porque estes consideram tais costumes como diferentes e incomuns, e os associam exclusivamente aos judeus.

É objeto de riso, ainda, por mesclar frequentemente expressões e termos próprios da língua inglesa a frases em língua portuguesa. Seu nome é cômico: "Glupp", onomatopéia que faz recordar o som de um gole de bebida, e recorda a maneira como a personagem primeiramente rechaça a bebida de

álcool, visto que vai contra os preceitos de sua religião, mas a seguir se encanta pela cachaça brasileira, considerando-a um "remédio milagroso". O adjetivo "milagroso", serve de ativador de comicidade quando o leitor nota que está se referindo a uma bebida entorpecente, aproximando, assim, o profano do sagrado.

Enquanto Mr. Glupp é personagem de destaque, que aparece praticamente em todos os capítulos, sua esposa, Lady Hilda, e sua filha, Lady Salma, não têm a mesma proeminência. Sua presença é registrada por meio um de procedimento de duplicação que consiste em sistematicamente apresentar uma personagem em combinação com outra, de tal forma que se torna difícil dissociá-los. Mãe e filha constituem-se, assim, em uma das duplas cômicas construídas no romance.

Lady Hilda é uma inglesa de ascendência judaica, dominadora e apegada às tradições. Hilda e Salma não se assemelham fisicamente, mas tanto seu ser quanto seu fazer estão inter-relacionados. A mãe é uma espécie de superego da filha, o que revela uma de suas qualidades diferenciais: sua personalidade dominadora, em contraste com o caráter dependente da outra.

Lady Salma é uma incapaz de expressar uma opinião ou tomar uma decisão sem recorrer à mãe. Sua função na narrativa é servir de elemento de conexão entre várias personagens, como Mister Glupp, Muja e Coronel Maneio, como se fosse um objeto. Sua fragilidade psicológica se confunde, ou se expressa, pela sua debilidade física. A repetição que Lady Salma faz periodicamente da expressão "A senhora acha, mamãe?", em diferentes contextos da narrativa, pode provocar o riso, porque o leitor percebe que age mecanicamente, não esboçando qualquer reflexão acerca das situações que se apresentam. Exemplo disso é o episódio em que Lady Hilda conversa com o esposo e discute como o bar em frente à sede da ACA poderia ser maléfico para a filha. Na ocasião, demonstrando sua impossibilidade de opinar sobre algo, a jovem limita-se a repetir seu famoso bordão:

Lady Hilda não podia nem sentir o cheiro de álcool. Bastara aquela gosma de pecado que recebera pelas narinas, criança ainda, resistindo ao cerco de soldados que acabavam de afogar as mágoas da guerra na base do *scotch*. Desde então o álcool passou a sinônimo de tudo o que não prestava, até de poluição. E agora a ameaça dum bar defronte à sede da ACA, gente bêbada... *Oh, no!*
- É capaz de estragar o ar puro de nossa filhinha...
- A senhora acha, mamãe? ⁵

A posição de submissão que Lady Salma assume no romance remete ao ativador de ativador de comicidade "homem – coisa". A jovem, ao longo de três circunstâncias específicas, gradativamente vai sendo tratada como objeto: primeiro como boneco, fantoche, depois como moeda de troca e, finalmente, como propriedade. A manipulação de Lady Salma pelos pais como uma marionete ocorre no episódio do jantar entre Muja, um judeu vindo do bairro do Bom Fim, e a família de Mister Glupp, na qual este, ao perguntar sobre as pretensões matrimoniais do outro, praticamente oferece a filha em casamento a ele, sem que ela tenha qualquer participação ativa na negociação. Lady Salma é tratada como moeda de troca no episódio em que Ovo de Páscoa, aventureiro não judeu, negocia seu casamento com o prefeito de Nova Floresta em troca da permissão deste último para transformar Cágada em município. Por fim, é considerada e como objeto quando Ovo de Páscoa, já então como prefeito de Cágada, numa tentativa desesperada de conseguir seu casamento com Coronel Maneio, converte-a em objeto de interesse público em seu primeiro decreto.

Outra dupla cômica em *Cágada* é formada por Ovo de Páscoa e Babico. São tio e sobrinho que vieram de Passo Fundo para as terras da ACA a fim de buscar riquezas. O primeiro, que estabelece um bar em frente à sede da ACA e o batiza de Gimbo's Bar, em homenagem ao papagaio de Namai,

distingue-se pelo impulso para aceitar e enfrentar desafios; já o segundo, é indispensável para a movimentação de Ovo de Páscoa na narrativa. Contudo, assemelham-se na sua maneira de agir. A mola que os liga são as apostas que fazem entre si, de modo que suas ações são motivadas pelos insólitos desafios propostos, como no episódio em que Ovo de Páscoa aposta com Babico que é capaz de defecar em frente à Igreja Matriz de Passo Fundo:

- Duvida como eu faço o serviço aqui na frente da igreja?

A praça estava deserta e a igreja fechada. Era mais de meia-noite. Mas assim mesmo, Babico retrucou:

- Duvido.

- Duvida? Então choca aqui. Um conto.

- Feito.⁶

Assim como as apostas, a repetição dos gestos "pegar o pente" e "alisar as melenas", seguidos da expressão "Putá merda!",⁷ reforçam a comicidade de Ovo de Páscoa, não apenas pela repetição e uso de expressão de baixo calão, mas também por ser sintomática, utilizada em momentos de extrema preocupação, surpresa ou gabarolice. Também o nome Ovo de Páscoa provoca o riso, porque se refere ao tamanho avantajado de seu saco escrotal.

Já Babico tem a função de fiel escudeiro de Ovo de Páscoa, que considera seu amo inspirador. Deseja ser trapaceiro, mas, ao mesmo tempo, é ingênuo. Seu nome, formado por sílabas simples, construídas pela repetição de consoante mais vogal, evoca vocabulário infantil, refletindo, assim, sua ingenuidade. Em determinadas situações, o caráter ingênuo de Babico contrasta com o caráter malandro de Ovo de Páscoa, o que amplifica o efeito cômico, como no episódio em que seu tio não cede à pressão de Mister Glupp para sair de Cágada, ao passo que ele prefere perder a aposta a ter que enfrentar o chefe da ACA:

Babico se aproximou de Ovo de Páscoa um pouco assustado:

- E agora, Tio Cidoca?

- Não me desafiaste? Pois agüenta a mão.

- Vamos nos arrancar?

- Estás louco? Acha que vou perder dez contos?

[...]

- Mas o que é que faremos? Quer que eu desista da aposta? Está bem, eu desisto, vamos embora.

- O que? Será que tu não conhece o teu tio? Nem morto!⁸

A citação evidencia o fato de que, para Babico, a aposta não adquire a mesma importância que para Ovo de Páscoa. Essa diferença não desqualifica a duplicidade cômica, mas sim a sustenta, visto que, embora as personagens tenham diferentes visões a respeito de apostas, ambas não perdem a oportunidade de apostar.

Já, Coronel Maneio, prefeito de Nova Floresta, município-mãe de Cágada, aparece sistematicamente em associação com seus vereadores. Formam, dessa forma, dupla cômica constituída por um homem e o coletivo dos integrantes da legislatura municipal. Essas personagens coletivas⁹, como os vereadores, não possuem nome próprio, nem discurso. Suas ações partem sempre de Coronel Maneio, restando-lhes agir sempre como suas marionetes. Dessa forma, esses políticos aparecem simplesmente como complemento do prefeito, como fica claro pela repetição "Maneio e os seus vereadores".¹⁰ O traço predominante da personalidade de Maneio é, ironicamente, a covardia. Sua principal ocupação é usar

do dinheiro alheio em benefício próprio e, no caso da administração pública, utilizar os recursos públicos em fins particulares.

Podemos, assim, caracterizar Coronel Maneio como caricatura do político mais preocupado com os interesses pessoais do que com a administração pública, configurando desse modo a sátira ao parasitismo na função pública. Seu discurso eloquente, comumente relacionado à retórica política, também é ridicularizado em *Cágada*. Seu nome lembra o verbo "manear", ou seja, pear ou prender com maneira, corda ou laço, referindo-se à sua personalidade rude e maneira grosseira de ser, que contrasta com a sutileza normalmente esperada de alguém que ocupe seu cargo.

Assim como ocorre a sátira ao político, também em *Cágada* acontece a ridicularização do líder religioso. Padre Nero, que se tornou sacerdote devido a uma decepção amorosa na juventude, é a personagem criada a serviço desse procedimento. A subversão dos padrões e do dogmatismo religioso é justamente a característica que Padre Nero possui e que possibilita a sua funcionalidade em *Cágada*, como uma personagem que aparece em cenas nas quais quebra as expectativas convencionais, relacionando-se à dessacralização de rituais e objetos. Nero é um nome provocativo, irônico e cômico, visto que remete ao nome do imperador romano que teria incendiado Roma, perseguido e matado milhares de cristãos, acusando-os do incêndio. Assim, já o nome da personagem ajuda a reforçar seu caráter subversivo. Como é dotado de forte preocupação social, não se ausenta das situações problemas que envolvem *Cágada*, como no episódio em que evita que Mister Glupp destrua a barraca de Ovo de Páscoa, instalada em frente à sede da *Armarish Colonization Association*.

Ao mesclar o cultivo de valores espirituais com o não distanciamento das preocupações terrenas, o padre transita entre o sagrado e o profano. Exemplo marcante desse comportamento é a primeira missa realizada nas terras da ACA, quando foi utilizada uma xícara, em vez de uma taça de vinho, no momento da eucaristia. O fato de que essa missa foi rezada em uma cocheira, por falta de um templo, evoca o cenário do nascimento de Cristo, uma estrebaria, estabelecendo relações entre o descaso para com os valores espirituais e falta de acolhimento aos mais humildes na Belém dos tempos de Cristo e, no momento em tela, em *Cágada*.

Outra dupla cômica é formada por Comandante e Perna de Pau. O Comandante é uma personagem anônima, de origem desconhecida, que vai para *Cágada* porque fica sabendo da colonização judaica promovida pela ACA. É um contador de histórias, que as relata como se fossem verdadeiramente suas. Contudo, tais narrativas são narradas de modo a deixar o leitor na dúvida quanto até que ponto estas são verdadeiras ou imaginativas. Especialmente as referentes a Brizola, Jânio Quadros e João Goulart revelam seu caráter egocêntrico, pois sempre se auto-descreve como o único capaz de resolver os conflitos que aparecem. Isto, além de levar o leitor a suspeitar da veracidade dessas histórias, provoca o efeito cômico.

A comicidade em relação a essa personagem também é ativada pelo fato de estar sempre pronto para a batalha, independente de as situações concorrerem ou não para esse acontecimento. Ao se encontrar pela primeira vez com Perna de Pau, na caverna de Namai, em tempo de paz, pergunta ao novo amigo: "Por enquanto só tenho o meu querido e inseparável mosquetão. Mas quando chegar a hora... Já viu mosquetão como este?"¹¹

O Comandante é descrito como uma figura quixotesca: "Magro, alto, de bigode e de barbicha, dava para ser uma reencarnação do sempre fidalgo da Macha".¹² Ambos caracterizam-se por valentia cavaleiresca. A personagem de Cervantes lutava com inimigos que viviam na sua imaginação; já a figura criada por Mársico vive em prontidão, pois imagina que o país está sempre sob o risco de ataque de inimigos. Assim como Dom Quixote é acompanhado por seu fiel escudeiro Sancho Pança, o Comandante conta com a companhia do amigo manco.

Perna de Pau é um fugitivo que faz da caverna de Namai seu esconderijo. O nome provém do traço físico que o caracteriza: tem uma das pernas de madeira. Isso não só fundamenta a confusão homem – objeto pela qual a personagem é construída, como sugere a impressão grotesca de que não é a perna que complementa o homem, mas sim o inverso, que o homem é apenas extensão de sua perna. Ademais, a perna de pau é fonte de comicidade, que adquire maior proporção à medida que o cômico beira o grotesco, como quando Perna de Pau coça a perna de madeira, em uma coceira sintomática, que ocorre nos momentos em que se vê em extrema tensão.

Basicamente, a função de Perna de Pau resume-se a ouvir as histórias do Comandante. A personagem tem uma amante chamada Comadre Pitanga, que faz sua aparição na obra no momento em que o narrador conta as origens do Perna de Pau e quando ajuda o Coronel Maneio na sua vida sexual, já que este se encontra impotente, supostamente devido à circuncisão feita para ser aceito entre os judeus e poder casar com Lady Salma. Seu nome próprio, Pitanga, provoca o riso porque remete à fruta-doce, apetitosa e comestível- qualidades que são associadas à personagem.

Já a personagem Muja é um judeu muito pobre, e noivo de Rachel, filha de Arão, com quem pratica o contrabando no Bairro do Bom Fim, em Porto Alegre. Numa viagem para Cágada, acaba se apaixonando por Lady Salma. Para se livrar do noivado indesejado com Rachel, mente que está com leucemia e vai ao encontro da filha de Mister Glupp. Podemos compará-lo à personagem bíblica de Jacó, cujo nome em hebraico faz um trocadilho entre "calcanhar" e "enganador".¹³ Ainda como Jacó, serve ao pai de sua noiva por sete anos. Entretanto, diferentemente da narrativa bíblica, para Muja os sete anos que serve a Arão em troca da mão de Rachel são intermináveis. Seu traço distintivo é aparecer sempre numa posição de subordinação em relação ao sogro: primeiro Arão e depois Mister Glupp. Elogios, agrados e concordâncias em troca de favores conferem-lhe o estatuto de um tipo social, o bajulador, que engana em troca de favores, tornando-se cômico porque repete esse comportamento.

Arão, o pai da ex-noiva de Muja, é um judeu que mora no Bairro Bom Fim. Embora apegado à religião, sua ocupação é contrabandear. Atende ao convite de Muja para migrar para as terras da ACA, onde encontra excelente oportunidade de geração de renda através da exploração florestal. Sua funcionalidade na narrativa é o fato de representar o pensamento capitalista e usar o pretexto de que a exploração floresta é designada e autorizada por Deus. A fixação por derrubar árvores ativa o provocador de comicidade rigidez de caráter, tornando o personagem risível; por outro lado, sua atitude não provoca riso se percebida no contexto de aniquilamento provocado pelo espírito destrutivo do homem.

A filha de Arão, Rachel, é a primeira noiva de Muja. Representa o estereótipo da judia submissa aos valores paternos, cujo traço distintivo é ser uma "criaturinha magra e pegajosa, de voz fina e trejeitos de mamãe".¹⁴ Podemos fazer uma analogia entre ela e Lady Salma, a outra moça judia pela qual foi trocada. Fisicamente são diferentes, visto que Rachel é magra (chamada de Lagartixa por Muja) e Lady Salma é mais cheia de carnes. Entretanto, a personalidade de Rachel se aproxima à de Lady Salma, pois também é submissa a Arão. Não formam duplicidade, já que sua funcionalidade na narrativa vai além da relação pai/ filha. Rachel evoca a personagem bíblica homônima; entretanto, difere da filha de Labão, é rechaçada por aquele que dizia amá-la.

O fato de que o romance registra, do namoro, a repetição do oferecimento de xícara de chocolate a Muja, ao invés de ações que melhor dimensionassem seu comprometimento emocional com o rapaz, provoca o ativador de comicidade relacionado à rigidez de caráter, tornando as ações da personagem cômicas. Ademais, o fato de ter sido pelo fato de ser alcunhada, pelo ex-noivo de lagartixa, reforça a comicidade da personagem não só por sugerir magreza exagerada, como por sugerir a existência de

ser humano com aparência de animal que, como anteriormente exposto, é um dos ativadores de comicidade descritos por Propp.

Sir Glorian, um inglês de ascendência judaica e o chefe-maior da *Armarish Colonization Association*, conhecido como o "chefão" da ACA, vive em Londres e mostra o desconhecimento do europeu quanto à cultura brasileira. Afirma que o Brasil é habitado por antropófagos ao dar recomendações a Mister Glupp, antes de sua vinda ao Brasil. Esta personagem representa o olhar do europeu sobre os habitantes no Novo Mundo, considerados selvagens, o que o torna risível devido às suas premissas falsas.

Essas personagens, aqui resumidamente apresentadas, são construídas principalmente pelo discurso do narrador: em *Cágada*, conhecemos as personagens por intermédio da voz de um narrador heterodiegético. O uso desse tipo de narrador possibilita um olhar exterior e um aparente distanciamento da história narrada, que o autoriza a julgar os fatos. Embora não revele seu nome, deixa pistas acerca de sua identidade cultural, pois se identifica como brasileiro e gaúcho.

Desde o início, o narrador afirma o desejo de convencer o leitor de seu compromisso com a fidelidade da história que será narrada e diz pretender relatar a história da criação de um pequeno município. Inicia localizando espacialmente onde foi construído o município e, após, dedica-se quase que exclusivamente a narrar a história dos agentes responsáveis pela construção. Embora fazendo uso da norma culta padrão, aproxima-se muito da linguagem coloquial e regional, devido ao uso de regionalismos e expressões próprias da oralidade, recurso que confere um tom de oralidade à sua narração. As comparações que faz de relatos e personagens bíblicos com os eventos e personagens de *Cágada* provocam o riso pelo deslocamento do sagrado a um nível inferior, profano.

Analisando o discurso do narrador é possível perceber que o uso dos pronomes "nós" e "eles" e de designantes nominais demonstram a relação eu/ outro. A identidade, tanto do judeu quanto do índio, é construída, na narrativa, linguisticamente, por meio da diferença, e das oposições binárias e a valorização e hierarquização é realizada a partir do contexto ideológico de quem fala. A repetição de expressões que parecem ser descrições de tipos humanos é, na verdade, representação de elementos linguísticos que avigoram identidades.

Quando personagens que não são de ascendência judaica referem-se a um judeu, existe um evidente processo de inclusão e de exclusão, pois aludem ao outro em termos que enfatizam características que julgam não ter e que, portanto, os diferenciam dos judeus. Esse é o caso, por exemplo, do termo "patrício", costumeiramente utilizado por personagens israelitas, que transmite o sentimento de incluir apenas os que pertencem ao mesmo grupo, nesse caso, os judeus.

Já a palavra "gringo", comumente usada para se referir ao que é estrangeiro, forasteiro, ou, a aquilo que está fora do lugar de origem, carrega também, no contexto do romance, uma força performativa,¹⁵ estereotipada, quando pronunciada por não judeus. Também, a expressão "judeuzada", bem como "judeus", utilizadas muitas vezes durante a narrativa, permite que percebamos o seu caráter preconceituoso quando referida por não judeus, que compreendem todo judeu como materialista, assassino de Cristo, comunista e fanático religioso. A relação entre os judeus e a ideia de ganho de dinheiro, secularmente construída, de geração de riquezas, é percebida no episódio da chegada de Perna de Pau e Comandante à Cágada:

O Perna de Pau tinha dificuldade para caminhar e o Comandante ajudava, sempre com o mosquetão a tiracolo; era a sua muleta, a sua alavanca, o faz - tudo. A esperança de ambos era começar a ganhar algum dinheiro com a judeuzada que viria, que vinha".¹⁶

Já o índio é visto pelo europeu como o "outro", pois notamos que, no romance, existe uma carga semântica de valorização do europeu. Quando Sir Glorian refere-se ao Brasil como terra de índios comedores de gente, fala a respeito dos povos da América, a partir de seu ponto de vista particular, carregado de estereótipos. As expressões "bugrada" e "bugres" possuem um forte caráter racista quando remetem às concepções do imaginário europeu sobre os nativos da América: constituem-nos em seu "outro" e atribuem-lhe especificidades pré-conceituosas, como inculto, selvagem e antropófago.

Referimos, até agora, à construção dos personagens em seu relacionamento com a história da ICA, ou ACA, que oportuniza o encontro do judeu – tanto vindo da Europa como o que já habitava no Brasil – com o natural da terra, colono e/ou índio. A problematização do contexto da colonização judaica no Rio Grande do Sul ocorre pela representação do estereótipo do judeu abandonado pela companhia de colonização, revelando que as promessas feitas pelas campanhas publicitárias, incentivando a vinda dos israelitas, não se concretizaram, e são alvo da sátira do escritor.

Mársico relê o fato de que grande número de imigrantes desconhecem totalmente a atividade agrícola e o trato com os animais, sem que as companhias de colonização tenham se preocupado em instruí-los, fadando as colônias ao fracasso. Também critica e satiriza o interesse prioritariamente econômico das companhias de colonização, que não corresponde à propaganda veiculada e aos princípios e objetivos de uma companhia que se dizia preocupada com a sorte de seus irmãos israelitas. Isso pode ser verificado nos episódios que demonstram a preocupação de Mister Glupp em criar uma comunidade agrícola judaica, sem oferecer-lhe as condições mínimas necessárias para que isso ocorra, como por exemplo, instrumentos, instrução e moradia.

Quando o rabino paulista quis convencer os judeus a se mudarem para a ACA, idealiza-as, descrevendo-as como possuindo mão de obra (as "terras eram grátis e havia bugre de sobra para trabalhar"), moradia e crédito ao colono ("casas e financiamentos sem juros no banco"), além de referir-se às terras como sendo extremamente férteis ("só plantar e colher"). Notadamente, o exagero é o principal ativador de comicidade desse episódio: o sacerdote chega mesmo a beirar o absurdo, quando levanta a hipótese de existir "ouro, minas de ouro" naquelas terras, como, aliás, é o tom das narrativas do período colonial brasileiro.¹⁷

Embora cada judeu fosse receber uma colônia de terra para construir a sua própria casa e residir com a família, é notório que não tinham conhecimento suficiente das atividades agrícolas, visto que suas atividades anteriores eram relacionadas ao comércio, pois moravam em São Paulo "onde curtiam algumas especialidades comerciais nos fundos da Rua José Paulino".¹⁸ Mesmo os poucos colonos que se deslocaram para Cágada a abandonam pela ausência de instrução e maquinário necessários para as atividades agrícolas. É cômica a cena em que Mister Glupp "deu a cada um deles [judeus, apenas] uma pá e uma enxada",¹⁹ devido à incompatibilidade entre a grande extensão do território e a simplicidade das ferramentas fornecidas. Além disso, em nenhum momento verificamos preocupação por parte da ACA em instruir os israelitas quanto às lides do campo: Mister Glupp, chefe da ACA, não é capaz de instruí-los, já que nenhuma de suas funções anteriores (oficiante auxiliar na sinagoga e coveiro), relacionam-se à atividade rural.

Como já observado na introdução a este trabalho, o romance está inserido em dois contextos históricos bem diferentes, separados por aproximadamente 40 anos: a colonização judaica no Rio Grande do Sul e o golpe militar de 64. A sátira aos momentos históricos que precipitaram o golpe militar e aos personagens que protagonizaram esses eventos é fundamental em *Cágada*, que ridiculariza as ações que possibilitaram o estopim do regime ditatorial e as restrições ao processo democrático, como o suicídio de Vargas, a renúncia de Jânio, a deposição de Jango, a formação do Grupo dos Onze, por Brizola e o cerceamento dos direitos civis pelo regime militar.

O humorismo que envolve a narrativa do Golpe Militar de 1964 não ameniza ou encobre os eventos que o marcaram, mas serve de ferramenta para expressar um sentimento de descontentamento com a situação criada a partir dali. A problematização desse contexto se dá por meio da sátira aos personagens históricos, como Getúlio Vargas, Jânio Quadros, João Goulart e Leonel Brizola, que ajudam a estabelecer o contexto histórico.

A respeito de Getúlio Vargas, o Comandante narra, principalmente, o episódio de sua deposição, ocorrida em 1945. Diz ter conversado com Getúlio, dando-lhe inclusive conselhos, alguns dos quais, segundo ele, foram aceitos pelo ditador. Num primeiro momento, o Comandante comenta que se Getúlio Vargas agisse como ele, não seria deposto. Em outro episódio afirma que a causa da derrocada de Vargas foi o fato de uma falha de comunicação entre uma mulher e ele. Esse episódio que faz referência a dois momentos diferentes da história de Getúlio Vargas, narrados pelo Comandante como se fossem eventos concomitantes: sua deposição, ocorrida em 1945, e seu suicídio, em 1954. Esse é um recurso que tanto permite o efeito cômico quanto amplifica a reflexão sobre os acontecimentos, de modo a chamar a atenção do leitor para que a deposição de Getúlio e seu suicídio estariam relacionados.

A referência a Jânio é feita pelo Comandante no episódio em que, reunido com Perna de Pau, Ovo de Páscoa e Babico, no Gimbo's Bar, conversa sobre como a política pode projetar nacionalmente o recém-criado município de Cágada. A sátira ao estilo exibicionista, dramático e demagógico explora a relação aparência/ser, a referência a seu corpo e o uso de predicativos coloquiais, como "vivarço dos diabos". Esses ativadores de comicidade permitem o rebaixamento dessa personagem histórica e, conseqüentemente, sua imagem satirizada.

O fato de mostrar um presidente realizando na vida privada algo totalmente diferente do que realizava na vida pública provoca o efeito cômico. Um exemplo disso se dá no episódio em que o narrador comenta que Jânio fingia frente aos eleitores estar com fome, alimentando-se de cachorro-quente frio, mas, quando longe dos mesmos, comia com voracidade alimentos menos populares. Por outro lado, Mársico, em sua narrativa, satiriza o marketing de campanha de Jânio, no qual prometia combater a corrupção da administração pública, usando a vassoura e a expressão "varrer" para simbolizar a limpeza que faria como presidente da república:

E tinha mais: chegava de vassoura em punho, varria o tablado onde ia discursar, e pendurava no microfone uma gaiola cheia de rataria, símbolo da quadrilha alibabesca que prometia varrer da república. E dizia com voz esganiçada, às vezes quase desmaiando de fraqueza, mas com um licenciado de plantão para lhe tacar uma ampola de vitamina nas pelancas, dizia que a limpeza ia até o fim, custasse o que custasse, não era homem de voltar atrás! E o povo delirava...²⁰

A descrição propicia o riso pelas referências que fazem lembrar o corpo, os movimentos e a fragilidade de Jânio, como "vassoura em punho", "varrer o tablado", "voz esganiçada", "quase desmaiando" e a presença de um enfermeiro ao lado para, se fosse preciso, injetar-lhe uma "ampola de vitamina nas pelancas". Além disso, a comicidade é ampliada pelo uso do coletivo "quadrilha", juntamente com o adjetivo "alibabesca", clara referência aos ladrões de Ali Babá, para denominar os corruptos que Jânio pretendia "varrer" da administração pública, como se fossem "ratos".

Como a História ressalta que Jânio tinha o hábito de se comunicar com ministros e assessores diretamente por meio de "bilhetinhos", o romance ironiza esse procedimento, no episódio em que Comandante alega que, quando Jânio era presidente, comunicavam-se por cartas e bilhetes. Segundo Comandante, "quando soube que o bruxo andava limpo e barbeado, sacando talco nacional na cueca e

vestindo um tal de uniforme hindu, gomarento e cinturado", e quando soube que estava com "vassoura e gaiola bem guardados na despensa", não aguentou e escreveu, orientando Jânio a voltar a ter hábitos popularescos e, desse modo, fazer com que o povo novamente depositasse confiança nele.²¹ Outro presidente, João Goulart, e os momentos finais de seu governo, é ironizado em *Cágada*. O narrador de *Cágada* assim se refere aos últimos meses do governo janguista:

Realmente o país vivia momentos difíceis. Estava-se no ano de 1964 e Jango des governava o Brasil depois daquela misteriosa renúncia de Jânio. Murmurava-se que haveria uma nova revolução, mas ninguém acreditava. Falava-se muito em forças ocultas desde que Jânio se amoitara na base aérea de Cumbica... E falava-se que, não demoraria muito Jango seria desmancado, principalmente depois que, imitando Jânio, embora no seco, dera uma de marinheiro apoiando alguns cabos de esquadra numa gafeira de muita proa.²²

Esse fragmento, visivelmente satírico, apresenta elementos que corroboram para a ridicularização tanto de Jango quanto de seu governo. O uso do verbo "desgovernar" em vez do seu antônimo prenuncia que o que virá a seguir são as consequências de mau governo. Da mesma forma, o duplo sentido conferido pelo verbo "desmancar" refere-se comicamente tanto à deposição de Jango quanto à sua mancura. O fato de Jango ser manco faz com que Perna de Pau se compare a ele: "- Ouvi dizer que é perneta como eu. Se é, modéstia à parte, posso garantir que é dos bons - orgulhou-se o Perna de Pau".²³

Além disso, no episódio em que o narrador descreve o momento da formação do chamado grupos dos onze, de Leonel Brizola, usa a mancura para referir-se à situação de desequilíbrio enfrentada pelo governo de João Goulart, como na afirmação de que "Jango [ficara] cada vez com menos equilíbrio". Outro exemplo do uso metafórico da mancura encontra-se no episódio em que o narrador comenta que havia os que "não simpatizavam com a mancura de Jango pela esquerda",²⁴ referindo-se aos que argumentavam serem verídicas as informações que davam conta de que João Goulart estaria envolvido com o partido comunista.

Também Brizola é enfocado a partir do Comandante, que afirma ter tido intimidade com o político gaúcho. Afirma que o caráter de liderança de Brizola se deve unicamente a sua influência, pois, afinal, para ele Brizola podia "ser considerado cria sua".²⁵ Para demonstrar sua suposta intimidade com o político, narra situações cômicas ocorridas no início de sua vida, como quando conta que, na adolescência, Brizola se envolveu numa confusão, raptando a filha de um criador de porcos, o que culminou com uma surra de seu próprio pai. O narrador satiriza a vida política de Brizola e sua relação com os governos que o apoiou, principalmente sua relação com o governo de João Goulart, como no episódio em que procura dissuadir o então presidente de renunciar ao cargo e fugir do Brasil, em abril de 1964.

A maneira inigualável de Brizola falar é ridicularizada em *Cágada*, em dois episódios específicos, pelo uso de expressões como *maos* em vez de "maus" e *élite social* com acento agudo oral na primeira vogal "e". Brizola, muitas vezes, em seus discursos e pronunciamentos, referia-se a seus adversários, comparando-os a animais. Essa peculiaridade de sua fala é evocada quando o narrador refere-se ao uso do pseudônimo "gorilas" para se referir ao alto escalão do exército brasileiro.

Assim, as ações das personagens de *Cágada* são ridicularizadas em episódios relacionados à colonização judaica no Rio Grande do Sul e do golpe militar de 1964. Esse procedimento reflete-se, inclusive, no sentido encontrado no nome da cidade ficcional e que deu origem ao título do romance em análise. A palavra "cágada" apresenta dois sentidos semanticamente diferentes. O

primeiro refere-se ao feminino de "cágado" e, como este animal apresenta o estereótipo de vagaroso, relaciona-se à lerdeza do processo de formação do município. O outro sentido da palavra analisada refere-se ao ato de defecar, sendo também mencionada na linguagem popular como "uma ação mal realizada". Se percebermos as atitudes das personagens, notaremos que são desastrosas, não somente no que tange ao processo de formação do município, mas também na sua relação com toda a narrativa.

Podemos fazer uma analogia, também, entre as ações mal sucedidas em *Cágada* com as ações que permitiram o golpe militar de 64. No município de Cágada, as atitudes de seus habitantes levaram-nos, a um desfecho trágico: a prisão. Por outro lado, no Brasil de 1964, as ações mal elaboradas de João Goulart, como falta de apoio popular e uma fraca base de sustentação política levam-no a sua deposição.

Considerações finais

Essa análise buscou evidenciar o procedimento de construção de *Cágada*, que se apresenta centrado no componente humorístico, que se torna parte integrante da estrutura do romance. Apenas no primeiro e no último capítulo, o aspecto cômico é quase nulo ou inexistente: enquanto o primeiro contém a invasão das terras indígenas pelos colonizadores, e, conseqüente, a morte de seus habitantes, o último descreve a invasão de Cágada pelos militares, e a prisão de seus moradores. Tanto em uma quanto em outra situação, predomina a opressão do dominador sob o dominado, que é um contexto antes doloroso do que risível.

Cágada, ao dialogar satiricamente com a História, proporciona ao leitor uma reflexão a respeito do próprio texto ficcional e de sua relação o contexto histórico. O escritor torna-se, assim como Gimbo, porta-voz dos silenciados da história: os nativos, os colonos judeus que se instalaram no Rio Grande do Sul e os perseguidos políticos após o golpe militar. A crítica oriunda da linguagem humorística por tratar-se, também, de elemento lúdico, ameniza o impacto negativo do ataque crítico. Embora a sátira tenha caráter moralizante, pois censura os males da sociedade e/ou de indivíduos, é risível, porque se utiliza de ativadores de comicidade, que propiciam o riso. Assim, por meio dela, Mársico problematiza a questão identitária, permite um novo olhar sobre a história, revela o processo de abandono e opressão das minorias e abre um amplo espaço de reflexão.

* **Adilson Barbosa** é Mestre em Letras (URI/FW). Professor e Radialista.

Notas

¹ FORSTER, 1969, p. 54.

² MÁRSICO, 1974, p. 14.

³ HUG, 2009.

⁴ O nome da companhia, ao mesmo tempo em que é cômico, revela o seu caráter satírico, dada a aproximação possível entre ICA (Jewish Colonization Association), a companhia de colonização que de fato estabeleceu uma colônia judaica no interior do Rio Grande do Sul, e ACA (Armarish Colonization Association), sigla criada por Mársico tendo apenas uma vogal como elemento diferenciador. A comicidade decorre da aproximação do aspecto fonético de ambos os nomes e, concomitantemente, do afastamento quanto ao significado. Enquanto que "Jewish" deriva da palavra inglesa *Jew*, "judeu"; "Armarish" possivelmente derivada de *army*, "exército." Tal conotação, no contexto da narrativa, refere-se a batalhão de pessoas designadas para cumprir comandos e realizar uma missão determinada por uma força hierarquicamente superior. Nesse caso, essa palavra faz com

que pensemos nos judeus como bonecos a cumprir um projeto determinado pela companhia, bem como indica conflito, pois remete a soldados em batalha.

⁵ MÁRSICO, 1974, p. 34.

⁶ MÁRSICO, 1974, p. 37.

⁷ MÁRSICO, p. 37.

⁸ MÁRSICO, 1974, p. 40; 41.

⁹ Segundo Massaud Moisés, no verbete *personagem*, a “composição de uma **personagem coletiva** (p. ex., em *A casa de maltade* Namora ou em *Gaibéus* de Redol) tende a evidenciar a opressão e a desqualificação do indivíduo, acontecendo o inverso quando a **personagem** é fortemente individualizada e destacada dos que a rodeiam, situação que exuberantemente se observa na caracterização do herói romântico (p. ex., Eurico ou o Carlos das *Viagens na minha terra*)”. MOISES, 2004. (grifo do autor)

¹⁰ MÁRSICO, 1974, p. 19; 43; 45; 46 (...).

¹¹ MÁRSICO, 1974, p. 58.

¹² MÁRSICO, p. 57.

¹³ MENDONÇA, 2009.

¹⁴ MÁRSICO, 1974, p. 65.

¹⁵ Segundo Judith Butler, a performatividade pode ser entendida como “a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 1993, p. 154). Além de ser possível a repetição de um signo, sua citacionalidade é essencial para o desempenho de um discurso.

¹⁶ MÁRSICO, 1974, p. 58.

¹⁷ MÁRSICO, 1974, p. 21.

¹⁸ MÁRSICO, p. 20.

¹⁹ MÁRSICO, p. 23.

²⁰ MÁRSICO, 1974, p. 176; 177.

²¹ MÁRSICO, p. 177.

²² MÁRSICO, 1974, p. 175.

²³ MÁRSICO, p. 177.

²⁴ MÁRSICO, p. 182.

²⁵ MÁRSICO, p. 178.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Disponível em: < <http://acasadoebook.blogspot.com/2009/05/download-macunaíma>>. Acesso em: 20 dez 2009.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. Trad. Catarina Martins. Londres: Routledge, 1993.

CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2003.

DREIFUSS, René A. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FERREIRA, Diógenes A. O humor como resistência ao controle social autoritário no Brasil pós-1964: reflexões sobre a imprensa alternativa. In: *XII Simpósio Internacional Processo Civilizador*, 12, 2009, Recife. Anais do SIPC. Recife: UFPE, 2009. (CD-ROM)

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GRITTI, Isabel. *Imigração judaica no Rio Grande do Sul: A Jewish Colonization e a colonização de Quatro Irmãos*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1997.

HUG, Alfons. O delírio de Chimborazo. Disponível em: <[http://www.santandercultural.com.br/mapa_site/expo_bienal/pdf/>trans_chimborazo.pdf](http://www.santandercultural.com.br/mapa_site/expo_bienal/pdf/trans_chimborazo.pdf)>. Acesso em: 20 dez 2009.

MÁRSICO, Gladstone Osório. *Cágada*: (ou a história de um município a passo de). Porto Alegre: Movimento, 1974.

MENDONÇA, Jones. O nome de Jacó significa usurpador? Disponível em: <<http://numinosumteologia.blogspot.com/2009/06/o-nome-jaco-significausurpador.html>> Acesso em 01 nov. 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOODWARD, Kathryn Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.