

Universidade Federal do Ceará
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Curso de Mestrado

Francisco Secundo da Silva Neto

O CEARÁ MOLEQUE DÁ UM *SHOW*: DA HISTÓRIA DE UMA INTERPRETAÇÃO
SOBRE O QUE FAZ SER CEARENSE AO ESPETÁCULO DE HUMOR DE *MADAME*
MASTROGILDA

Fortaleza – CE

2009

Francisco Secundo da Silva Neto

O Ceará moleque dá um *show*: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense
ao espetáculo de humor de *Madame Mastrogilda*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia

Orientadora: Prof. Dra. Maria Sulamita de Almeida Vieira

Fortaleza – CE

2009

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC
S58c

S58c

Silva Neto, Francisco Secundo da.

O Ceará moleque dá um show [manuscrito] : da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense ao espetáculo de humor de Madame Mastrogilda / por Francisco Secundo da Silva Neto. – 2009. 114f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza(CE), 31/08/2009.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Maria Sulamita de Almeida Vieira.

Inclui bibliografia.

1-MADAME MASTROGILDA(PERSONAGEM FICTÍCIO). 2-HUMORISTAS BRASILEIROS -FORTALEZA(CE). 3-HUMORISMO BRASILEIRO -ASPECTOS SOCIAIS – CEARÁ. 4-ATORES -FORTALEZA(CE). 5-CEARÁ -HUMOR,SÁTIRA, ETC. 6-CEARÁ -USOS E COSTUMES. I-Vieira, Maria Sulamita de Almeida, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III-Título.

CDD(22ª ed.) 306.481098131

98/09

Francisco Secundo da Silva Neto

O Ceará moleque dá um *show*: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense
ao espetáculo de humor de *Madame Mastrogilda*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia.

Aprovada em 31/08/2009

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Sulamita de Almeida Vieira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dra. Ângela Julita Leitão de Carvalho
Universidade de Fortaleza - UNIFOR

Dedico este trabalho ao meu “guru”
Marcondes Falcão Maia, o Falcão, cantor e
humorista cearense (nascido na cidade de
Pereiro-CE).

Agradecimentos

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, e por via das dúvidas... a toda a minha família por sempre estar do meu lado “para o que der e vier”. Amo todos vocês.

A todos os amigos que, de uma maneira ou de outra, me apoiaram e ajudaram nesta empreitada, em especial, Luís Fábio, Rosane, Ronaldo, Joaquim Cardoso, Joaquim (primo), Carlos “Nenzinho Rei do Susto” Cléber, Alencar Jr., Vicente, Paulo Maia, Gad, Júnior Militão e aos amigos aerolandienses: “*Aerolandiers will prevail!*”.

Aos professores Geovane Jacó (UECE), Ubiracy Braga (UECE), Gilmar de Carvalho (UFC), Cristian Paiva (UFC), Márcio Acselrad (UNIFOR), Domingos Abreu (UFC), Eduardo Diatahy (UFC), Peregrina Capelo (UFC), e em especial a minha orientadora Sulamita Vieira (UFC), que me aturou até agora e tornou este trabalho possível (esta senhora é hoje um norte para mim!).

A todos os colegas do Mestrado, em especial Éden, Mário Henrique, Fátima, Tiago Coutinho, Igor, Rubens, Gilvanira, Natália, Radamés, Nayara, Rosalette, Juliana, Monalisa, Juliano, Robson, Tiago Rocha, Herbert, Jandson, Mateus, Guilherme e Norma. E não podia me esquecer do Aimbêre, da Socorro e da Jane, da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (espero perturbá-los mais ainda!).

Ao Eddi Lima e ao seu assistente Vander, pelo carinho e atenção que tiveram para comigo. Obrigado mesmo.

Às professoras Ângela Julita Leitão de Carvalho (UNIFOR) e Irllys Alencar Firmo Barreira (UFC), por aceitarem integrar a Banca Examinadora desta dissertação.

À Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio com a bolsa de estudos a qual foi de grande valia.

E a todos os colegas do LabGraça (Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre o Humor) da UNIFOR, em especial Talita, Ivna e Eduardo Mont’Alverne.

Resumo

A idéia de um “Ceará moleque”, desde os fins do século XIX, vem sendo gestada simbolicamente em narrativas ficcionais, relatos memorialísticos, revistas e jornais, fazendo parte, assim, de um *imaginário e memória coletivos*. Tal rótulo pressupõe que o “povo cearense” é irreverente e alegre *por natureza*. Contudo, o sentido de um “Ceará moleque” precisa ser relativizado: sob que perspectiva é utilizado, como é interpretado e incorporado à cultura. A partir de meados dos anos 1980, um grupo de artistas começou a fazer *shows* de humor, em bares e pizzarias nas noites da cidade de Fortaleza. Deste então, esses profissionais são tomados, principalmente pelos meios de comunicação locais, como mais uma forma de expressão de um “Ceará moleque” ou de uma “molecagem cearense”. Uma pergunta cabível é: que “molecagem” é essa que eles fazem? Para ajudar a responder tal questionamento, escolhi como campo de investigação o trabalho do humorista Eddi Lima, o qual figura hoje como um desses profissionais do humor no Ceará, cuja figura representada é *Madame Mastrogilda*. Destarte, procuro de modo específico, por meio da observação do *show* humorístico de *Madame Mastrogilda* (Eddi Lima) e de entrevistas com o humorista que a interpreta, descrever e explicar a maneira como este provoca o riso, como faz humor.

Palavras-chave: imaginário coletivo, humor, cultura.

Abstract

The idea of a “Ceará moleque” has been symbolized through the literature, in brochures, newspapers and magazines since the 19th century, making its part in the collective imaginary and memory. That label means that the people from Ceará are funny and humorous by nature. However, the meaning of a “Ceará moleque” is relative: it is necessary to know which perspective it is utilized, how it is interpreted and symbolically assimilated. In the middle of the 1980’s, a group of artists started to present humor shows at bars and *pizzerias* (pizza parlor) in the city of Fortaleza. Since then, these professionals are taken, mainly by the local means of communication, as another expression of a “Ceará moleque” or “molecagem cearense”. So, a possible question is: which is the “molecagem” of those artists? To help answering that question I have studied the humorist Eddi Lima, he is among of those artists that were mentioned. Thus, I’ve searched, in a specific way, through the *Madame Mastrogilda* (Eddi Lima) humor show’s watching and through interviews with the humorist which interprets that character, to describe and explain the way how that artist provokes some laughs, how he deals with this ability to the humor.

Keywords: collective imaginary, humour, culture.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 08 |
| Capítulo 1 – O riso e o humor: universais ou particulares? Uma breve reflexão sobre o rir e o que faz rir | 13 |
| Algumas considerações teóricas sobre o riso e o humor | 14 |
| O riso e o humor na história das sociedades ocidentais | 22 |
| O fazer rir como ofício | 29 |
| Capítulo 2 – Que história é essa de “Ceará moleque”? Pensando uma interpretação sobre o que faz ser cearense | 35 |
| As raízes da molecagem | 39 |
| A Fortaleza do século XIX, o “caráter nacional” e os literatos | 43 |
| Fortaleza: uma cidade atrasada e canalha | 48 |
| A criação de um mito | 54 |
| Os memorialistas: leituras de uma Fortaleza moleque | 62 |
| Capítulo 3 – O Ceará moleque dá um <i>show</i> : a apropriação de uma interpretação e o espetáculo de humor de <i>Madame Mastrogilda</i> | 69 |
| Os humoristas do Ceará | 71 |
| O <i>show</i> de humor de <i>Madame Mastrogilda</i> | 81 |
| A molecagem dos humoristas do Ceará | 93 |
| Considerações Finais | 100 |
| Referências Bibliográficas | 104 |
| Anexos | 111 |

INTRODUÇÃO

O caderno *Vida & Arte* do periódico jornalístico *O Povo* do dia 13 de Abril de 2005 comemorava com uma edição especial o aniversário da cidade de Fortaleza que completava naquela data, 279 anos. Nesta edição se trazia um guia intitulado “279 razões para amar Fortaleza” contendo sete itens (entretenimento, gastronomia, etc). No último deles, denominado *cearensidade*, a “razão” de número 279, era “iiiiih! – A vaia é nossa”. Um trecho do texto a respeito desta “razão para amar Fortaleza” dizia o seguinte:

A molecagem que é própria do povo não deixa passar nada em branco. Da mangoça, ninguém escapa. E não importa o politicamente correto, o decente, as formalidades próprias dos seres educados e civilizados. O cearense, educado na sua própria cultura, respeita as regras e transforma em humor o excesso. Também não tem lugar escolhido. Na praça, na rua, no teatro. A vaia é um patrimônio imaterial do Ceará, como podem muito bem afirmar os especialistas em patrimônio histórico (*O Povo*, 13 abr. 2005, Caderno Vida & Arte, p. 23).

Freqüentemente, encontramos o uso dos termos gaiatice, irreverência e molecagem para designar um suposto “modo de ser cearense”. À utilização destas palavras ou de outras do gênero, associa-se a idéia segundo a qual, no Ceará, as pessoas seriam irreverentes naturalmente; fariam piada com o próprio sofrimento e ririam da sua própria desgraça e da desgraça alheia. Assim, fazer chacota seria próprio do “povo cearense”. Há quem explique isso:

[...] As humilhações sofridas oriundas dos efeitos negativos da seca ou das próprias condições precárias de vida conduzem à agressão que se dilui na corrimaça. É isso que predis põe toda essa gente para o tripúdio sobre o derrotado, o fraco, o que está debaixo.

Políticos decaídos, boêmios, *paus d’água*, paranóicos, dementes, psicopatas tem sido as vítimas em que se cevam os moleques cearenses, ávidos de dissimetrias para as suas transferências analíticas, ansiosos por quebrarem os padrões de civilidade, as regras de bom tom e por expressarem o seu protesto consciente ou inconsciente.

As atitudes zombeteiras e mordazes em que se manifesta o humor cearense fazem parte do mecanismo de defesa em face da dor (MONTENEGRO, 2001, p. 165).

Aqui, para este ensaísta, os “efeitos negativos da seca” conduziriam “à agressão que se dilui na corrimaça”. Seria isso que faria os “moleques cearenses” expressarem suas “transferências analíticas” nas “atitudes zombeteiras e mordazes”. O autor usa um discurso

psicanalítico para explicar um “humor cearense”. Sigmund Freud (1987), sem pretender abordar um “humor austríaco” propriamente, explica que os *chistes* (piadas ou ditos engraçados) são “processos de condensação” e de “deslocamento” que servem como meios de expressão das pulsões represadas no inconsciente. Quero dizer, de outro modo, que, aparentemente, pelo menos tomando como referência a perspectiva da psicanálise freudiana, as citadas “transferências analíticas” não são exclusivas de um “povo”.

Sem entrar no mérito de tal questão, contudo, me ocorreu a pergunta: de onde teria surgido tal idéia a respeito de um “ser cearense”? E, nesta pesquisa, debruçando-me sobre uma determinada literatura, constatei que o uso de expressões como “irreverência cearense”, “Ceará moleque” e “gaiatice inata do povo cearense” é recorrente nos escritos de romancistas, cronistas e ensaístas, os quais abordaram aspectos da história e da vida de pessoas, na sociedade cearense ou no Ceará, ou falaram de episódios envolvendo seus habitantes, desde os fins do século XIX. Referências dessa natureza aparecem, por exemplo, nas seguintes obras literárias e crônicas: *A Afilhada* (1889), de Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892); *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha (1867-1897); *Ceará (lado cômico)* (1899) de João Brígido (1829-1921); *Um Motim na Aldeia [O Cajueiro do Fagundes]* (1911), de Araripe Júnior (1848-1911); *Coberta de Tacos* (1931), de Rodolfo Teófilo (1853-1932); *Coisas que o Tempo Levou* (1936), de Raimundo de Menezes (1903-1984); *Ceará Moleque* (1936), de Renato Sólton (1903-); e *Imagens do Ceará* (1959), de Herman Lima (1897-1981). Uma literatura local trabalhou, também, com outras *representações* de uma *cearensidade*, como foi o caso das figuras do vaqueiro, do jangadeiro, da rendeira e do retirante (PORDEUS JR, 2003).

A lógica mais comezinha, no entanto, desqualificaria de pronto essas recorrentes referências a uma “gaiatice cearense”, à “decantada irreverência do povo do Ceará”, à “molecagem que é própria do povo” ou simplesmente a um “Ceará moleque”, e trataria tais expressões como clichês ou estereótipos. Agarrados a uma espécie de rigor crítico, os mais apressados afirmariam que essa “molecagem cearense” é vazia de certa comprovação real. Seria uma *tipificação* redutora. Da minha parte, baseado em certas leituras e em dados coletados nesta pesquisa, porém, prefiro encarar de um ponto de vista sociológico e antropológico o assunto e ver tal gaiatice como uma *representação coletiva* que atribui sentido a uma realidade social. Não importa aqui descortinar ou desvelar estereótipos, nem muito menos discutir se uma “irreverência cearense” existe ou não. Ela se constitui em um dado social e simbólico; “falso” ou “verdadeiro” não é a questão que abordo. Trata-se,

portanto, de uma construção social passível de uma interpretação e para a qual busco conexões de sentido da sua existência.

No texto intitulado *Uma Fortaleza de risos e molecagens*, Marco Aurélio da Silva (2003) se dispôs a “tentar compreender o significado da molecagem em nosso contexto histórico local”. Esse autor chama atenção para a existência de diferentes significados que tal idéia adquiriu em diversos escritos. O “significado da molecagem” vai depender de quem a invoca, qual a sua intenção e o momento em que é enunciada. Noutras palavras, seguindo o seu raciocínio, o sentido do termo precisa ser relativizado: sob que perspectiva é utilizado, como é interpretado e simbolicamente incorporado.

Nos meados dos anos 1980, um grupo de artistas, alguns oriundos do teatro, começou a se apresentar em bares e pizzarias nas noites de Fortaleza. Este foi o início de uma onda de *shows* de humor que, atualmente, se tornou uma das atrações turísticas no período chamado de alta estação no Ceará. Os seus protagonistas são conhecidos como os *humoristas do Ceará* e movimentam um lucrativo negócio hoje, chegando a se exibirem para um público estimado em duas mil e quinhentas pessoas em uma noite¹. No início da década de 1990, alguns desses profissionais do humor foram contratados por emissoras de televisão, com veiculação local e de âmbito nacional, para fazerem programas humorísticos. Segundo Flávia Marreiro (2003), esses humoristas contribuíram para a *atualização* e a *permanência* daquela “irreverência cearense” implicando que esta, entre outras conseqüências, seja simbolicamente interpretada na “construção da imagem nacional do Ceará e a sua auto-imagem”. Ainda segundo esta autora, um “Ceará moleque” foi apropriado “pela indústria cultural e a do turismo” que cresceram em importância econômica ao longo da década de 1990, no estado.

Nesta dissertação, proponho compreender a noção de “Ceará moleque” na perspectiva de uma construção histórica e social com raízes em outros contextos – provavelmente gestada lá pelo século XIX, em romances, narrativas, textos memorialísticos, jornais e revistas –, à qual têm sido incorporados diferentes significados. Nos dias atuais, a existência de uma espécie de teatro do humor, posta em prática pelos chamados *humoristas do Ceará*, tem sido vinculada a uma suposta “molecagem cearense”, principalmente através da imprensa e dos próprios protagonistas. Tal vinculação de idéias se constitui no ponto de partida da pesquisa que dá subsídios a esta dissertação, que tem como um dos seus objetivos a análise da construção dessa controversa idéia de “irreverência cearense”.

¹ Informação obtida do humorista Eddi Lima (entrevista concedida ao autor em 21/01/2009). O humorista informou que em um de seus *shows*, no mês de julho de 2008 (período denominado de alta estação turística para o estado), na barraca de praia *Croco Beach*, em Fortaleza, chegou a se apresentar para um público de duas mil e quinhentas pessoas.

Uma vez que, há diferentes significados associados à noção de “molecagem” (SILVA, 2003), e levando em conta que os referidos humoristas, conforme indicou Marreiro (2003), a *atualizam*, então, é cabível perguntar: “qual é a molecagem dos humoristas do Ceará?”. Para tentar responder tal questionamento, tomo como campo de investigação empírico o espetáculo do humorista Eddi Lima (nome artístico), intérprete de uma personagem chamada de *Madame Mastrogilda* e que se destaca, hoje, como um dos profissionais do humor no Ceará. Destarte, por meio da observação do *show* humorístico de *Madame Mastrogilda* e de entrevistas com Eddi Lima que a interpreta, descrevo e explico a maneira como este personagem provoca o riso; como faz humor e, assim, procuro interpretar a “molecagem” desses profissionais do humor no Ceará.

Postas em prática, há longos anos pelas ciências sociais, as técnicas da observação e da entrevista, dentre outras, na investigação social são vistas por Michel Thiollent (1980), como mediações, que possibilitam o estabelecimento de um contato efetivo, do pesquisador com as pessoas implicadas, de algum modo, no fenômeno pesquisado. Nesta pesquisa, para colher as informações de Eddi Lima, realizei entrevistas semi-estruturadas (THIOLLENT, 1980), seguindo, assim, um roteiro com uma reduzida quantidade de questões subjetivas. Segundo Thiollent, a entrevista semi-estruturada se aplica “a partir de um pequeno número de perguntas abertas”. Para ele, a diferença dessa técnica de entrevista em relação ao questionário, por exemplo, é que este tem um caráter de *extensividade* – “grande número de pessoas e fechamento das perguntas” – enquanto a entrevista é marcada pela *intensividade* – “pequeno número de pessoas e grande abertura das perguntas para maior ‘profundidade’”.

Nesta pesquisa, assisti a um total de quatro *shows* de *Madame Mastrogilda*. Em três dessas ocasiões, estive munido de um caderno de anotações; apenas em um dos espetáculos, utilizei uma câmera digital para gravar a apresentação do humorista, e o fiz com a sua permissão. Na descrição e análise das apresentações e das entrevistas, realizo uma interpretação livre sobre o que foi visto e ouvido, mas com o cuidado, permanente, de perceber que, em uma pesquisa social, tanto “o objeto de nossas investigações é, ele mesmo, um território pré-interpretado”², como as “opiniões, crenças e compreensões” compartilhadas pelas pessoas são também construções que estão estruturadas de maneiras definidas e se encontram inseridas em condições sociais e históricas mais amplas.

Esta dissertação está organizada da seguinte forma: no primeiro capítulo faço uma revisão geral de algumas teorias sobre o riso e o humor, uma vez que a expressão “Ceará

² John B. Thompson, 1995, p. 358, grifos do autor.

Moleque” indica, *grosso modo*, uma tendência para o rir e para o fazer rir que seria própria ou “natural” do “povo cearense”. Este capítulo serve como balizamento para a continuação da discussão sobre essa suposta inclinação humorística do Ceará e suas várias apropriações. Não me demoro na reflexão realizada aqui, pois além de não me propor a trazer uma nova abordagem sobre o humor e o riso, as teorias que menciono são bastante conhecidas por aqueles que estudam o assunto.

No segundo capítulo, problematizo a já referida idéia de que o “povo do Ceará” teria na alma e no sangue uma “irreverência inata” e que estaria “provada” em uma espécie de “tradição moleque”. Penso que tal controversa idéia carrega mais do que uma simples visão reducionista. Uma identidade? Não, muito menos isso; mas, de fato, uma *interpretação*. Uma interpretação sobre *o que faz ser cearense*; uma, dentre outras, como as representações das figuras do vaqueiro, do jangadeiro e da rendeira. Neste capítulo, procuro reconstruir historicamente como se gestou uma “molecagem cearense”. Faço uma historiografia do apelido “Ceará moleque”, e reflito sobre suas origens e sobre como tem se propagado no tempo. Assim, procuro demonstrar que a idéia mesma de uma “irreverência cearense” tem suas raízes nessa expressão.

No terceiro e último capítulo, analiso a relação entre a idéia de uma “molecagem cearense” e os chamados *humoristas do Ceará*. Descrevo o *show* de *Madame Mastrogilda*, ao mesmo tempo em que vou interpretando representações de humor expressas ali e analiso as entrevistas concedidas pelo humorista Eddi Lima. Ao final, chamo a atenção para o fato de a “molecagem” desses humoristas poder ser encontrada tanto no modo como se apropriam de tal idéia, quanto na maneira como provocam o riso nos seus *shows*.

Capítulo 1

O RISO E O HUMOR: UNIVERSAIS OU PARTICULARES? UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O RIR E O QUE FAZ RIR

*Favela não é hotel
vida não é novela,
qual é a graça desgraça
que há no riso do banguela*

Trecho da canção *Banguela*, de
Zeca Baleiro, cantor e compositor

O que faz rir ou do quê se ri? O infortúnio do próximo é mote para o riso? Todas as pessoas riem das mesmas coisas? Uma só resposta, mesmo não definitiva, para tais questões, seria um bom motivo para rir. Não há uma explicação única, e, muito menos uma que seja mais aceita do que outra sobre o porquê do riso e do humor no ser humano. A diversidade de explicações, no entanto, reflete, justamente, a diversidade cultural, estes, como se sabem, fenômenos comuns a todas as sociedades. Nesse sentido, o rir e o fazer rir são fenômenos de natureza plural, o que ajuda a entender a multiplicidade de estudos relativos à temática do riso e do humor.

Uma das análises de referência, para os estudiosos do riso e do humor, é a do filósofo francês Henri-Louis Bergson que, em 1899, publicou a obra *O Riso*. De uma perspectiva sociológica, esse autor dizia: “Para compreender o riso é preciso recolocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso determinar sua função útil, que é uma função social” (BERGSON, 2001, p. 6). Esta é, segundo o autor, a idéia diretiva das suas investigações sobre o riso, pois, para ele, o riso deve ter uma significação social.

Seis anos após a obra de Bergson, Sigmund Freud – “o pai da Psicanálise” –, em 1905, publicava o seu *Os chistes e sua relação com o inconsciente (Der witz und seine beziehung zum unbewussten)*, no qual demonstrou, em linhas gerais, que o fazer rir também está situado no nível do inconsciente e permite entrever os escondidos domínios da mente humana. Nos chistes, assim como nos sonhos, diz Freud (1987), “somos confrontados pelo mesmo processo psíquico”; ou seja, por “processos de condensação” e de “deslocamento” que são os meios de expressão das pulsões represadas no inconsciente. Em 1928, foi publicado um pequeno artigo de Freud, intitulado *O Humor*, no qual ele afirmou: o humor significa o triunfo

do *ego* (*eu*) e do *princípio do prazer*³ “contra a crueldade das circunstâncias reais” (FREUD, s/d, p. 191).

Para Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000) – na *Introdução* do livro organizado por eles, *Uma história cultural do humor* –, estudos como os de Bergson e de Freud se empenham “em encontrar uma teoria abrangente para o humor e o riso”. E esses autores afirmam: “Uma falha comum a todas essas tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma *ontologia do humor*, que o humor e o riso são transculturais e ahistóricos” (*ibidem*, p. 16). Conforme Bremmer e Roodenburg, tanto o riso como o humor são fenômenos determinados pela cultura e é preciso inseri-los em um dado contexto sócio-histórico para se poder entendê-los.

As leituras de Bergson (2001) e de Freud (1987), no entanto, não deixam de ser interessantes. A seguir, volto a esses autores e demonstro algumas outras abordagens teóricas que versaram sobre o rir e o fazer rir; abordagens que investigaram o que há de universalizante no riso e no humor. Procuro apresentar, de modo sucinto, determinadas visões sobre estes aspectos. Digo sucinto, tendo em vista que não pretendo ser exaustivo na reflexão exposta a seguir, pois além de não me propor a trazer uma nova abordagem sobre o riso e o humor, as teorias que aqui menciono já são bastante conhecidas por aqueles que estudam o tema.

Algumas considerações teóricas sobre o riso e o humor

O termo riso vem do latim *risus* (MINOIS, 2003) e a Gelotologia – ciência que estuda o humor e o riso nos seus aspectos fisiológicos e psicológicos – compreende que este é uma expressão sonora que provoca uma contração involuntária dos músculos faciais e tem a finalidade de comunicar algum sentimento humano⁴. Conforme Bremmer e Roodenburg (2000), alguns etologistas⁵ já afirmaram que o riso, nos primeiros hominídeos, começava numa exibição agressiva dos dentes. De acordo com a “teoria dos humores”⁶, desenvolvida

³ O *Ego* ou *Eu*, na teoria freudiana, é uma das três instâncias da mente junto ao *Id* (*Isso*) e o *Superego* (*Supereu*); o *princípio do prazer* é um processo psíquico inconsciente que demanda a satisfação imediata do prazer sem avaliar conseqüências e se opõe ao *princípio da realidade*, este adia o prazer para outro momento, avaliando conseqüências e evitando a dor e o sofrimento que uma busca por satisfação imediata pode causar. Para uma introdução aos conceitos freudianos, Cf. KHAN, Michael. *Freud básico: pensamentos psicanalíticos para o século XXI*. Guanabara, RJ: Civilização Brasileira, 2003.

⁴ O Riso, fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Riso>. Acesso em: 28/06/2009.

⁵ A Etologia estuda o comportamento animal de uma perspectiva darwiniana, e é uma ramificação da Zoologia.

⁶ A Teoria Humoral Hipocrática ou a Teoria dos Quatro Humores diz, de modo geral, que uma vida saudável é mantida pelo equilíbrio entre quatro humores: sangue, fleuma, bilis amarela e bilis negra, procedentes, respectivamente, do coração, cérebro, fígado e baço. Cada um destes humores teria diferentes qualidades: o

pelo celebre médico grego Hipócrates (460 a.C. - 377 a.C.), determinado temperamento sangüíneo provocaria o riso, e este seria estimulado na relação entre o baço e o diafragma.

Humor ou *humore*, palavra de origem latina, significa líquido, aponta Urbano Zilles (2003). O dicionário *Miniaurélio* (2004) define humor, na primeira acepção, da seguinte maneira: “s.m. 1. *Fisiol.* Substância orgânica líquida ou semilíquida” (*ibidem*, p. 457). Há um romance anônimo do início do século I, intitulado *Romance de Hipócrates*, composto de cartas, possivelmente apócrifas, do médico grego, no qual (diz uma das cartas) este vai a Abdera (cidade na costa da região da Trácia, no leste europeu) para examinar o filósofo Demócrito (460 a.C. - 370 a.C.), que parecia ter ficado “louco”, uma vez que ria de tudo. Hipócrates encontra o filósofo sentado debaixo de uma árvore, com um livro na mão e rodeado de pássaros dissecados; Demócrito explicou que estava tentando encontrar a localização anatômica da bÍlis negra, pois o desequilíbrio deste fluído corpóreo em relação aos outros provocaria a melancolia e a loucura; e enquanto não conseguia encontrar uma cura para tais enfermidades, ria sem cessar como um remédio para não ficar louco ou melancólico. Mas, para os habitantes de Abdera, ao contrário, o riso excessivo de Demócrito era sinal de sua loucura⁷.

As outras definições da palavra humor (excetuando a primeira já citada) no *Miniaurélio* (2004) são as seguintes: “2. Disposição de espírito. 3. Veia cômica; espírito, graça. 4. Capacidade de perceber ou expressar o que é cômico ou divertido” (*ibidem*, p. 457). Segundo indica Urbano Zilles (2003), o humor com o sentido de “disposição ou estado de espírito”, surge na Inglaterra, por volta do século XVI, com a palavra *humour*. Esse autor ainda afirma que: “A Inglaterra é considerada a pátria do humor, porque os ingleses cultivam o jogo do permanente equilíbrio entre excentricidade e bom senso, compromisso e revolta, sorriso e amargura” (ZILLES, 2003, p. 84). Araripe Júnior (1848-1911), em um artigo sobre Machado de Assis (1839-1908), de 1895, publicado na *Revista Brasileira*, no Rio de Janeiro, comentava sobre o humor nas obras deste escritor e corroborava com uma tese do historiador francês Hippolyte A. Taine (1828-1893), a qual restringia aos anglo-germânicos e às populações nórdicas, “a geografia física e humana do *humour*”. Na interpretação de Araripe, o humor praticado fora desse ambiente seria “o caminhar inexorável para a loucura” (*apud* MONTENEGRO, 1975).

sangue seria quente e úmido; a fleuma, fria e úmida; a bÍlis amarela, quente e seca; e a bÍlis negra, fria e seca. Segundo o predomínio natural de um destes humores na constituição dos indivíduos, haveria quatro tipos fisiológicos: o sangüíneo, o fleumático, o bilioso ou colérico e o melancólico. Disponível em: http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_dos_Humores. Acesso em: 29/06/2009.

⁷ Sobre esse romance apócrifo de Hipócrates, cf. Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003; e Sergio Paulo Rouanet, *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Grosso modo, este “*humour* inglês” é um “humor refinado”, “equilibrado”, do “dito espirituoso” (provável tradução do francês, *mot d’esprit*), sem grosserias, apesar de explorar, como diz Zilles (2003), o absurdo e o *nonsense*, e que provoca um riso contido, um sorriso – do latim *subrisus*, que significa “riso no interior de si mesmo”, “às escondidas” (MINOIS, 2003). Uma risada solta, desenfreada, escarnecedora, impudica, como a da “praça pública medieval” (BAKHTIN, 1999) não poderia, assim, ser provocada por esse tipo de humor. Tal *humour* lembra o que Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) chamava de *eutrapeloi* (“pessoas alegres” ou de “espírito refinado”) e o que Cícero (106 a.C. - 43 a.C.), o filósofo romano, chamou de *urbanitas* (“a serena presença de espírito”). Na verdade, segundo indicam Bremmer e Roodenburg (2000), por volta do século XVII, na Inglaterra e em outras partes da Europa começava uma separação entre um “humor polido” e um “humor popular”. Neste contexto sócio-histórico, o riso e as maneiras de fazer rir do “populacho” não eram mais permitidos no meio de pessoas “refinadas” ou “civilizadas”.

Peter Burke (2000) estudou o declínio de um antigo tipo de brincadeira de mau-gosto ou trote, chamado de *beffa*, nos primórdios da Itália Moderna, que, nesse período, foi condenada por autoridades religiosas. O autor compreende que a ofensiva clerical contra essa brincadeira fazia parte de um movimento mais amplo de mudança de atitudes, e faz uma analogia com o “processo civilizador” de Nobeit Elias (1993, 1994), o qual reflete sobre um gradual “movimento europeu de autocontrole”. Segundo Burke, trata-se de uma mudança mais generalizada de atitudes que ocorreu, principalmente, entre as “classes superiores”.

Na Grécia Antiga e no Império Romano, também houve mudanças gerais de atitude sobre o rir e o fazer rir; mudanças de posturas dentro da estrutura social daquelas sociedades. Os camponeses da região de Ática, por exemplo, se entregavam, nas festas dionisíacas, a um riso “sem peias” e à zombaria, mas, depois, políticos e filósofos, como Platão (428 a.C. - 347 a.C.) e Aristóteles, condenaram tais excessos no antigo mundo grego. Em Roma, do mesmo modo, um “riso popular” desenfreado, próprio das Saturnais, próximo do fim do Império, foi sendo condenado, por exemplo, no meio da classe senatorial romana (MINOIS, 2003). Enfim, o riso e o humor sempre despertaram atitudes diversas e contraditórias em variadas sociedades e culturas na história do Ocidente, e é possível dizer que nem todas as pessoas de uma mesma sociedade riem das mesmas coisas.

Particulares, pois determinados pela cultura (BREMNER e ROODENBURG, 2000), o rir e o fazer rir são (penso), simultaneamente, também universais, uma vez que desde os primeiros hominídeos um “riso agressivo” já estava presente, diz a Etologia; e em diferentes épocas e sociedades históricas têm-se registros de risos, sorrisos, gargalhadas,

zombarias e escárnio; ou seja, trata-se de formas de expressão do ser humano. Como aponta Eduardo Diatahy B. de Menezes (1974), o riso é “fenômeno humano por excelência e nasce da convivência dentro de um sistema sócio-cultural” e, portanto, ele é essencialmente *comunicativo* (grifo do autor).

Bergson (2001) estudou *o riso especialmente provocado pela comicidade* (grifos do autor) e adverte que não pretende “encerrar a invenção cômica numa definição”. Esse autor inicia sua investigação fazendo três observações que considera fundamentais: 1) “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*”; 2) A comicidade “se dirige a inteligência pura”: ela é insensível, indiferente, “o maior inimigo do riso é a emoção” (afeição, piedade); e 3) “Nosso riso é sempre o riso de um grupo”: o riso é um fenômeno social; ele esconde uma segunda intenção de entendimento com outros ridentes, reais ou imaginários. O autor afirma: “A comicidade provém de certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. A comicidade é a rigidez e o riso é o seu castigo” (BERGSON, 2001, p. 15). Para esse filósofo, “o mecânico ou a rigidez aplicada sobre a mobilidade da vida” é a fonte da comicidade.

A distração é risível, de acordo com Bergson, pois conota aquilo que foge a uma “normalidade flexível da vida”. Um exemplo: um homem que, correndo, tropeça e cai e os outros riem. Tal acontecimento Bergson explica, em linhas gerais, da seguinte maneira: o homem estava distraído, não atentou para o curso que seguia, e mecanicamente seu corpo prosseguiu vindo a cair; por outro lado, se estivesse atento para uma “continuidade variada” do caminho que seguia teria se precavido e evitado a queda; ou seja, teria sido “flexível” como a vida exige que todos sejam; como não foi, o riso foi o castigo de sua desatenção. Conforme esse filósofo francês, os outros que viram a queda do homem riram da sua rigidez, da sua falta de flexibilidade – “O que há de risível [...] é certa *rigidez mecânica* quando seria de se esperar a maleabilidade e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, *op. cit.*, p. 8, grifos do autor).

Sigmund Freud (1987), em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, analisou os processos psíquicos envolvidos na construção e na interpretação dos chistes (piadas ou ditos engraçados) com o objetivo “de descobrir a natureza essencial” destes. Em um primeiro momento, Freud discute algumas técnicas dos chistes (condensação, duplo sentido, deslocamento, representações transpostas) que dizem respeito à “produção do efeito cômico”. Depois, ele se dedica a compreender os “propósitos dos chistes” e distingue dois tipos: os inocentes e os tendenciosos. No primeiro caso, “o chiste é um fim em si mesmo, não servindo

a um objeto particular” e o “efeito cômico” é encontrado nas próprias técnicas de construção do chiste (FREUD, 1987, p. 50); já os chistes tendenciosos servem a um fim e se classificam em “chiste *hostil* (servindo ao propósito de agressividade, sátira ou defesa) e chiste *obsceno* (servindo ao propósito de desnudamento)” (grifos do autor). Após alguns exemplos demonstrativos (me perdoem o chiste), Freud explica:

Aqui finalmente compreendemos o que é que os chistes executam a serviço de seu propósito. Tornam possível a satisfação de um instinto (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo tornara inacessível (FREUD, *op. cit.*, p. 56).

O “obstáculo” ao qual Freud se refere está ligado à “repressão dos impulsos”; impulsos que foram reprimidos, acredita o autor, pela “civilização e a educação de nível mais alto” – “A atividade repressiva da civilização faz com que as possibilidades primárias de fruição, agora repudiadas pela censura, se percam” (FREUD, 1987, p. 57). E é no *inconsciente*⁸ que esses impulsos primários se encontram represados. *Grosso modo*, os chistes de conteúdo libidinoso ou agressivo servem como um canal de escape para certas forças instintivas que foram inibidas pela “civilização”. Na verdade, quando uma pessoa conta tais chistes tendenciosos, segundo Freud, ocorre uma economia de “despesa psíquica” e obtém-se prazer. Conforme essa concepção freudiana, para erigir e manter uma inibição se despende certa “energia psíquica”; assim, supõe Freud (1987), *esta produção de prazer corresponde à despesa psíquica que é economizada* (grifos do autor).

Em um curto texto intitulado *Humor*, publicado em 1928, Freud retomava o tema. Neste trabalho, diz o autor, há duas maneiras de realizar a “atitude humorística”: ela pode dar-se em relação ao próprio eu do indivíduo ou para outras pessoas. Mais uma vez, Freud defende a idéia de uma “economia psíquica” e indica que o humor proporciona uma poupança no “gasto de sentimento”; para ele, “a essência do humor é poupar afetos” (FREUD, s/d, p. 190). De outro modo, o humor tem algo de liberador, assim como os chistes, mas possui, o que falta nestes, “qualquer coisa de grandeza e elevação”. O autor diz o seguinte:

Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego (eu). O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas

⁸ O *inconsciente* se refere àquela parcela da vida mental, de longe a maior, da qual não estamos cientes; aqueles impulsos, idéias, desejos e medos que operam de modo velado e exercem uma poderosa influência sobre as nossas atitudes e comportamentos. Cf. KHAN, Michael. *Freud básico: pensamentos psicanalíticos para o século XXI*. Guanabara, RJ: Civilização Brasileira, 2003.

para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor. [...] O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais (FREUD, s/d, p. 190).

Em outras palavras, o humor é o triunfo do *eu* sobre o *supereu*, do indivíduo contra a sua sociedade que, eventualmente, o reprime. Oswaldo Domingos de Moraes (1974) não discorda de Freud e aponta que há, verdadeiramente, uma “função libertária, renovadora, anti-repressiva” do riso e do humor, mas, segundo ele, isso é “apenas um lado da verdade”. Para esse autor, o rir e o fazer rir também significam “repressão, conservadorismo e crueldade, às vezes violenta”; ou seja, podem servir para atacar os “desvios de norma”. Diz ele: “Os fenômenos cômico-humorísticos são, portanto, *a-éticos*. O cômico é arma que não olha a mão que dispara. É o advogado nem sempre escrupuloso de todas as causas, justas ou injustas. Pode servir a quaisquer senhores” (MORAES, 1974, p. 30, grifos do autor).

A partir do século XIV, em parte da Europa, têm-se registros de uma prática conhecida, em alguns lugares, como *charivari*; na Inglaterra como *rough music*; na Alemanha, *Katzenmusik*; e na Andaluzia, *cencerrada* (MINOIS, 2003). No geral, conforme indica José Macedo (2005), tal prática do *charivari* consistia em uma espécie de “desfile jocoso para execrar indivíduos que de algum modo ameaçavam as normas familiares ou comunitárias”. Um agrupamento ruidoso, na sua maioria de pessoas disfarçadas e batendo panelas, saía fazendo muita algazarra até chegar em frente às casas de suas “vítimas” para começar um tipo de “ritual de humilhação”: gritos, gargalhadas e, mesmo, lançamento de excrementos nas moradias daquele considerado como desviante; em outros casos, fazia-se com que este sofresse castigos públicos como ser jogado na lama ou cavalgar sentado de costas em um asno.

Os motivos para sofrer tal zombaria eram variados, dependendo da moral costumeira de cada lugar e época: moças que se casavam grávidas, mulheres de “vida desregrada”, adúlteras, maridos traídos ou os que apanhavam de suas esposas, enfim, tudo o que fosse considerado reprovável pela comunidade. No *charivari* tratava-se, afirma Minois (2003), de “sancionar um desvio” e o agente da sanção era o riso, um “riso zombeteiro, barulhento, agressivo”. O “riso do *charivari*”, diz ainda esse historiador, “é um riso de rejeição, que exclui os desencaminhados e os marginais; é a muralha das normas, dos valores e dos preconceitos estabelecidos” (MINOIS, *op. cit.*, p. 172). Aqui está um dos usos sociais do rir e do fazer rir: corrigir, “chamar a atenção” para o erro, para o crime cometido contra a “moral e os bons costumes” do grupo ou da sociedade. É na verdade um riso coletivo,

intolerante e conservador que pune, severamente, aquele que não observa as regras sociais de convivência.

Por fim, dessa maneira, se para Freud o humor parece atender a um mecanismo psíquico de libertação do *eu* ou, *grosso modo*, de superação individual contra uma coletividade produtora de repressões, o *charivari*, por exemplo, indica, ao contrário, que o humor pode servir ao propósito do coletivo contra o indivíduo; há, aí, uma repressão social ao desviante das normas do grupo ou da sociedade; ou seja, o humor contribui também para erigir e manter inibições. O riso despertado no *charivari* é agressivo, provém do escárnio e da zombaria, e é um instrumento de opressão “a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina” (MINOIS, 2003). Desse modo, o rir e o fazer rir tanto podem ser um recurso psíquico anti-repressivo e, assim, subversivo, como, simultaneamente, meios de repressão bastante conservadores.

A comédia, o gênero humorístico teatral iniciado na Antiga Grécia, apresenta, como diz Bergson (2001), tipos genéricos para provocar o riso. É significativo como alguns títulos de comédias recorram a estereótipos: o misantropo, o avarento, o jogador, o mentiroso, o trapalhão, etc. Para Aristóteles, a comédia é um gênero inferior à tragédia, uma vez que esta engrandece o homem demonstrando suas qualidades; enquanto a outra, degrada-o representando seus defeitos (*apud* MINOIS, 2003). Isto indica, novamente, como o humor e o riso podem servir para criticar o desvio de comportamento dos membros de um grupo ou sociedade. De acordo com Fritz Graf (2000): “a comédia, assim como a sátira, é basicamente conservadora, tendendo a corrigir, em qualquer lugar, a perversão por meio do escárnio (*ridentem dicere verum* [zombando, dizer a verdade], como diz Horácio)” (*ibidem*, p. 61).

Para Gilles Lipovetsky (2005), o riso e o humor, nas sociedades ocidentais de hoje, teriam sido banalizados. Em *A Era do Vazio*, Lipovetsky afirma haver no mundo contemporâneo uma dissolução entre o sério e o não-sério. Adepto de uma “leitura pós-moderna”, esse autor diz que existe, atualmente, um fenômeno inédito perceptível em todos os níveis da vida diária: *o código humorístico*. Segundo ele, nos meios de comunicação (publicidade, desenhos animados, quadrinhos) e na moda, o tom dominante é cômico; tudo toma uma atmosfera *cool*, *fun*, descontraída, sem seriedade. Conforme a opinião de Lipovetsky, na contemporaneidade, o humor seria hiperbólico e abundante; haveria, assim, uma *sociedade humorística* onde o riso teve um fim, justamente por estar em toda parte. Ele (o riso) *dessubstanciou-se*, seguindo uma “lógica generalizada de inconsistência maior” em uma dita “pós-modernidade”. E o humor, assim, em excesso, não teria mais graça.

Como pode ser notado até aqui, o riso e o humor são fenômenos humanos por excelência e, sobre eles, não se dispõe de uma explicação unívoca. Talvez uma das únicas certezas que se possa assegurar a respeito desses fenômenos é que são tão universais quanto particulares; desconheço registro histórico ou antropológico sobre alguma sociedade na qual não estejam presentes. Ao mesmo tempo, tratando-se o riso como um fenômeno cultural, sabe-se que são particulares as razões pelas quais os indivíduos riem, bem como as maneiras como se expressa essa prática, nas diferentes sociedades. No estudo de fenômenos dessa natureza, não se pode buscar explicações acabadas; elas não existem. Os olhares diferenciados (da sociologia, da psicanálise, da história, da filosofia, etc), lançados sobre o *rir* e o *fazer rir*, a exemplo do que ocorre na análise de outras manifestações culturais, não se pretendem (cada um em si) absolutos, nos seus resultados. Ao contrário, podem ser complementares as diferentes interpretações formuladas.

Pode-se argumentar, contudo, que há certa constância nos motivos para se rir, mesmo sob a diversidade cultural. É plausível dizer que, em todos os tempos e lugares, o inusitado, o “anormal”, o esquisito, o feio, tudo o que pode chocar ou surpreender, enfim, tudo aquilo que possa quebrar algum ritmo corriqueiro da vida pode se constituir como mote para despertar o riso. Tudo isso vai depender de certos parâmetros de percepção que apenas a cultura de cada grupo ou sociedade pode dar; ou seja, o que é inusitado ou feio, por exemplo, vai depender da maneira como se vê o que não é inusitado e o que não é feio em um dado contexto social e histórico, sabendo-se, também, que os critérios de definição de tais conceitos não são absolutos. E, mais ainda, vai depender de eventuais associações que, em cada situação ou cenário, possam ser feitas. Assim, mais uma vez, afirmo que o riso e o humor são inerentes ao ser humano, e fortemente condicionados pela cultura.

Destarte, tendo em vista que o riso e o humor são condicionados pela cultura e circunstanciados por cada sociedade e época, seria possível fazer uma história desses fenômenos? Aaron Gurevich (2000), que assina um dos ensaios do já referido livro de Bremmer e Roodenburg, *Uma história cultural do humor*, afirma que uma história do humor lhe parece “uma questão bastante discutível”. De acordo com Gurevich, quem tenta “elucidar aspectos das atitudes mentais” (sentimentos humanos como o amor, o medo e o humor) tem que, necessariamente, extrair “padrões de uma visão de mundo mais abrangente, do complexo formado pelo comportamento humano e pelo conjunto de valores”; e, nessa tentativa, de retirar “alguns aspectos da realidade de seus contextos vitais”, há sempre o perigo de se destruir “a verdadeira imagem dessa realidade”.

Houve, porém, quem se arriscasse em tal “discutível” empreendimento. Na obra *História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois (2003) afirma: “Porque, inconscientes da amplitude da tarefa, quisemos realizar uma síntese, o que uma pessoa sensata jamais teria feito, tão imenso é o tamanho do campo” (*ibidem*, p. 17). O autor reconhece que “é sempre muito cedo ou muito tarde para fazer uma síntese”, mas responde de antemão “a todos os críticos: não leve isso muito a sério!”. Ainda segundo ele, o seu trabalho trata, na verdade, de uma “história das mentalidades”, pois é mais fácil acompanhar as teorias do riso na história do que retratar as “práticas do riso” (*como e por que as pessoas em dada sociedade riram?*). Nas diferentes épocas e lugares, há como se obter escritos sobre o riso, exprimindo opiniões, por vezes, gerais e dominantes acerca do assunto. Já as práticas do riso estão dispersas em fontes que são heteróclitas e, frequentemente, enganadoras (MINOIS, 2003).

Tomando a Grécia Antiga como referência inicial para falar de algumas posturas gerais sobre os atos de rir e de fazer rir ao longo do tempo, Georges Minois não trata propriamente de uma “história universal do riso e do escárnio”, e, sim de uma história ocidental. É interessante acompanhar, resumidamente, o percurso proposto por este autor. Minois defende que existe uma tendência universalizante do riso e do humor, uma vez que esses fenômenos são anotados em diversas sociedades e períodos históricos. Ver-se-á, a seguir, que há, de fato, certa constância no meio das variadas posturas e/ou atitudes em cada tempo e lugar.

O riso e o humor na história das sociedades ocidentais

Aristóteles, o celebre filósofo grego, em uma de suas obras, intitulada *Das Partes dos Animais*, já vaticinava: “o homem é o único animal que ri” (*apud* MINOIS, 2003). No seu *Ética em Nicômaco*, Aristóteles condenava os excessos de “bufões e pessoas grosseiras” que pretendiam animar os banquetes e consideravam o riso como uma obrigação; por outro lado, ele valorizava a atitude daqueles que permaneciam como “pessoas alegres” ou de “espírito refinado” (*eutrapeloi*). Comentando a afirmação do filósofo grego, Georges Minois diz que, para aquele, rir de maneira moderada seria “marca de bom gosto e de equilíbrio”.

Esse mesmo autor explica que Aristóteles fez parte de um período da Grécia Antiga no qual houve uma espécie de “humanização do riso”. Em época anterior, diz Minois (2003), imperava um “riso arcaico, agressivo e sem regras”, próprio das festas dionisíacas que ocorriam, por exemplo, nas comunidades rurais da região de Ática, todo dezembro, quando camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão carregando um enorme *phallos* (símbolo de fecundidade) e embriagados, cantavam, zombavam e riam das pessoas nos

caminhos. A partir dos fins do século V a.C., este riso festivo foi sendo combatido por alguns filósofos, como Platão e o próprio Aristóteles. Uma das razões para um “refinamento do riso” deveu-se, conforme indica Minois, a uma necessidade de proteger os valores cívicos que eram fomentados pela Democracia na Antigüidade grega. Na vida pública e no trato político, o riso devia ter limites, pois cidadãos, legisladores e governantes deviam ser pessoas respeitáveis e honradas.

Na Roma Antiga, conforme uma visão generalizante, nos primeiros séculos da República houve uma maior condescendência em relação ao riso, mas já próximo à decadência do Império Romano a atitude, por uma parte dos grupos dominantes, foi de desconfiança (MINOIS, 2003). Marco Túlio Cícero, escritor e filósofo romano, no seu *De Oratore* – um livro destinado aos oradores da classe senatorial –, afirmava que o orador deve usar o humor como um instrumento de persuasão, a fim de conquistar a platéia, não de hostilizá-la; o que se exige de um senador é a *urbanitas*, “a serena presença de espírito que oferece uma réplica espirituosa para todas as situações e que pode funcionar como uma repreensão polida” (GRAF, 2000). Segundo Minois, havia, porém, um “riso popular” que era desenfreado, barulhento e hostil, próprio das Saturnais e das Lupercais – festas periódicas nas quais os romanos celebravam uma época de igualdade, de abundância, de felicidade e invertiam as posições e hierarquias sociais: os homens se vestiam de mulher e os escravos se tornavam senhores.

Nos primórdios do cristianismo, os chamados doutores da Igreja recriminavam o riso, pois para a conquista dos céus era necessário suportar com humildade e retidão o “vale de lágrimas” cristão. Para o teólogo, escritor e, depois, santo cristão, João Crisóstomo (349-407), o riso era condenável; segundo o também teólogo e escritor cristão, Santo Agostinho (354-430), dentre os “atos do homem” rir é o que há de mais ínfimo (*apud* MINOIS, *op. cit.*). Há aqui, por parte dessas autoridades cristãs, um “tom sério” a respeito do riso; e tal *seriedade* caracterizou, depois, segundo Bakhtin (1999), “a cultura medieval oficial”. Bakhtin diz o seguinte:

O cristianismo primitivo (na época antiga) já condenava riso. Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados (BAKHTIN, 1999, p. 63, grifo do autor).

De modo geral, entretanto, no medievo europeu, a influência da Igreja Católica Apostólica Romana sobre as mentes de seus discípulos e seguidores se mostrou limitada, no que diz respeito à proibição do riso e do humor. Desde os séculos VI e VII têm-se registros sobre os *joca monacorum*, uma espécie de “jogos dos monges” que ocorriam dentro dos mosteiros e que se caracterizavam por “uma série de perguntas engraçadas, com respostas extravagantes, incidindo sobre a fé e a Bíblia” (MINOIS, 2003, p. 143). Segundo Jacques Le Goff (2000), os *joca monacorum* mostram que, mesmo nos períodos em que concepções contrárias ao ato de rir pretendiam predominar, uma postura repressora não conseguia se manter por completo.

O já citado historiador e lingüista russo, Mikhail Bakhtin (1999), em sua obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, afirma que na Europa medieval o riso “estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano” (*ibidem*, p. 63). No entanto, segundo ele, essa seriedade defendida pela Igreja oficial carregava a necessidade de legalizar, fora dos cultos, dos ritos e cerimoniais canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos; Segundo Bakhtin, “isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas”. O autor se refere à “Festa dos Loucos” celebrada periodicamente (no dia de Santo Estevão, Ano-Novo, São João) na qual estudantes e clérigos se entregavam à glotonaria e à embriaguez, dentro das igrejas, e parodiavam com “*degradações grotescas*” (grifo do autor) os ritos e símbolos católicos, isso ao menos até os fins do medievo quando tais excessos foram tomados como ilegais.

De acordo, também, com Alice Viveiros de Castro (2005), a chamada “Festa dos Loucos” envolvia estudantes e membros inferiores do clero católico que invertiam a hierarquia e instalavam “a esbórnia nas igrejas”. Tal festejo, originado no meio eclesiástico, depois, se popularizou. Ainda, conforme essa autora, em outras partes da Europa medieval existiram outras festas desse tipo; como a “Festa do Asno” – quando um burro era sagrado bispo dentro das igrejas – ocorrendo sempre em certos períodos do ano. Eram festas relacionadas a importantes datas para os cristãos, como o Domingo de Ramos, o Natal e a Epifania.

Assim, segundo Bakhtin (1999), no medievo europeu, simultânea a uma “cultura oficial”, uma “cultura cômica popular” encontrava nas festividades periódicas um tempo de fecundidade e de superabundância onde o “*baixo material e corporal do corpo humano* era mote para as brincadeiras e para um riso “sem peias”, desregrado, o qual não podia se exprimir nos cultos oficiais e ordinários. Não havia aí, entretanto, uma intenção de

contestação à Igreja e aos seus ritos e símbolos. Na “Festa dos Loucos”, como diz Bakhtin, “o riso não era de maneira alguma abstrato, reduzido a uma burla puramente denegridora do rito e da hierarquia religiosa” (*ibidem*, p. 64). Ainda, conforme o autor, aquele riso desregrado, próprio do carnaval, era a “segunda natureza” do homem que ria, seu “baixo” material e corporal, que não podia se exprimir nos cultos oficiais; era um riso universal, pois atingia tudo e a todos; ali o mundo inteiro parecia cômico e era percebido e conhecido sob seu aspecto risível.

De uma perspectiva generalizante, Minois (2003) aponta que, na Idade Média, os carnavais e outros festejos de caráter popular estavam cheios de paródias e inversões das hierarquias e regras postas na vida comum. A festa proporcionava um riso coletivo e, é possível dizer, parecia servir como uma espécie de “descarga de tensão” (usando um linguajar psicanalítico) que ocorria por alguns dias para se poder suportar as “pressões sociais” pelo resto do ano; ou seja, nesses períodos, as normas de conduta, de convivência e o respeito às hierarquias que fossem tomadas como “normais” para a vida ordinária do medievo, eram rompidas temporariamente, o que aliviava, assim, a sujeição a essas normas e hierarquias. Para Alice Viveiro de Castros (2005), as festividades populares do medievo têm suas raízes nas Saturnais romanas, celebradas nas calendas de janeiro, quando o mundo quebrava seu ritmo ordinário e invertia posicionamentos sociais – os escravos se vestiam como os seus senhores, sentavam-se à mesa com eles e comemoravam uma Idade de Ouro em que todos eram iguais e fraternos.

O riso de uma “cultura cômica popular” no medievo europeu, conforme Bakhtin (1999) era universal, libertário e indicava uma *verdade popular não-oficial*. Ao contrário, a verdade de uma “cultura oficial”, naquele período na Europa, era imbuída de seriedade; seriedade essa associada à violência, às interdições, às restrições e a qual carregava, conseqüentemente, *um elemento de medo e intimidação*. Porém, o riso, como afirma o autor, supõe que o medo foi dominado: “O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade, empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1999, p. 78). O riso do “homem medieval”, desse modo, indicava a vitória sobre o medo, não apenas o medo do “terror divino” ou aquele inspirado pelas forças da natureza, “mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem” (*ibidem*, p. 78). Ao derrotar esse medo, continua Bakhtin, o riso esclarecia a consciência do homem. Era um riso que revelava uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e as pessoas.

Esse autor aponta, todavia, que essa vitória era efêmera, só durava o período das festas e, logo em seguida, os dias se seguiam ordinários com a presença do medo e da opressão. Por isso, conforme Bakhtin (1999), seria inexato crer que o riso daquela “cultura cômica popular”, que libertava temporariamente e mostrava uma outra verdade, diferente daquela verdade oficial das autoridades eclesiásticas, fosse revestido de um “caráter consciente, crítico e deliberadamente oposicionista”. Havia, de fato, para “o homem medieval”, uma coexistência entre essas duas verdades: a oficial e a carnavalesca. Contudo, o autor deixa claro, a verdade piedosa e séria da vida, própria dos cultos e cerimoniais católicos; e a verdade do cômico popular, da praça pública e do carnaval, existiam lado a lado, mas não se confundiam, não se misturavam.

Da mesma maneira como indicou Mikhail Bakhtin (1999), Minois (2003) afirma que não havia uma intenção explicitamente contestatória e/ou subversiva nessas festas coletivas. Segundo este autor, na Idade Média, o humor que tais festejos veicularam era de paródia; por exemplo, era um humor que imitava os rituais ordinários e repetitivos da Igreja de maneira cômica, sem que as inversões hierárquicas ou o desrespeito às leis eclesiásticas, que eram temporários, servissem para uma contestação ou mudança radical de mundo. Nas palavras de Minois: “Rir da paródia do poder não é rir do poder; este adquire um aumento de legitimidade. É um jogo que se deve vigiar, mas que na Idade Média respeita as regras, tanto que o sistema de valores vigente é unicamente aceito” (*ibidem*, p. 181). Interpretação similar se pode fazer dos antigos festejos populares da Grécia e de Roma.

Desse modo, no geral, o rir e o fazer rir “desenfreados” da festa coletiva no período medieval marcavam, de acordo com Georges Minois, a coesão social e não tinham uma consciente intenção subversiva; ou seja, a hegemonia política e controladora da Igreja Romana sobre o ocidente europeu não era ameaçada por tais manifestações populares. Todavia, na chamada Baixa Idade Média o panorama social começou a passar por sérias crises que desencadearam uma desconfiança e, conseqüentemente, mais vigilância sobre aquele riso das festas populares. Este começa a ser denunciado e proibido de maneira mais veemente pelo catolicismo oficial. Não se podia mais rir frouxamente.

Alguns motivos podem explicar tal restrição a um riso frouxo das festividades coletivas; refiro-me a um período histórico de grandes transformações para o chamado Velho Continente. A *Peste Negra* (peste bubônica), uma pandemia que dizimou um terço da população da Europa; e a *Guerra dos Cem Anos*, conflito envolvendo Inglaterra e França que durou de 1337 a 1453, figuram como acontecimentos críticos que alteraram, em grande medida, aspectos relativos à economia, à cultura, às relações sociais e políticas no ocidente

européu. Além disso, o *Grande Cisma* – crise religiosa que dividiu o centro de poder da Igreja temporariamente entre Roma e Avignon, na França, de 1378 a 1417 – e, depois, a *Reforma Protestante* – movimento que resultou na criação do protestantismo cristão – fizeram com que as autoridades católicas tentassem obter um maior controle sobre a sociedade européia de então – a *Santa Inquisição* é um exemplo disso. Como sugere Minois, todos estes acontecimentos podem ter contribuído para que “predominasse o medo no lugar do riso”. Acerca de tal contexto, diz o historiador: “O riso da festa não é apenas suspeito de conluio com a heresia; ele pode também ser instrumento de desestabilização das autoridades civis” (MINOIS, *op. cit.*, p. 261).

Com o chamado *Renascimento* – período caracterizado por uma redescoberta e uma revalorização das referências culturais da Antigüidade Clássica –, alguns pensadores denominados de humanistas rejeitaram uma “cultura oficial” medieval e retomaram o “riso popular” da sociedade feudal. É o tempo de uma “gargalhada ensurdecadora”, baseada nos absurdos e nas obscenidades próprias das festas populares, como o carnaval. Nesse período, também sugere Minois (2003), talvez os humanistas tivessem sentido uma necessidade de superar o “medo do inferno” ruidosamente propalado pela Igreja no baixo medievo.

Uma figura emblemática da Renascença foi François Rabelais (1483-1553), um padre, médico e escritor francês, autor de *Pantagruel* (1532) e *Gargântua* (1534). Tais obras narram a estória de dois gigantes bonachões e glutões – o pai Gargântua e seu filho Pantagruel –, protagonistas de episódios épicos e bastante inusitados. Os livros retomaram lendas populares, romances de cavalaria, *farsas* (peças teatrais burlescas), *canções de gestas* (escritos sobre feitos heróicos), bem como obras clássicas. Bakhtin (1999), estudioso da obra de Rabelais, indica que “o riso rabelaisiano”, o qual apela para o “baixo” material e corporal, trazia aquela mesma “concepção unitária do mundo”, aquela outra verdade da “cultura cômica popular” da Idade Média. Essas obras de Rabelais, segundo Bakhtin (1999), foram iluminadas pela “tradição viva do riso da festa popular”. Um riso que mais do que uma sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, era uma sensação social, universal.

Com a consolidação dos *Estados nacionais* e o *Iluminismo*, a “gargalhada ensurdecadora” que a Renascença tinha retomado das festas populares do medievo europeu foi negada mais uma vez, pois nada que significasse o caos ou a desordem podia ser tolerado pelas autoridades civis e pelos “filósofos das luzes”. Os reis absolutistas podiam rir nas suas cortes; havia mesmo uma “antiga profissão” de bobos da corte que servia a este propósito, mas era perigoso rir dos reis, a não ser com seu consentimento. Por sua vez, Bacon (1561-1626), Hobbes (1588-1679), Descartes (1596-1650), Kant (1724-1804) e outros precursores

da “razão iluminista” ou condenaram ou encararam com certa desconfiança a zombaria, o escárnio ou qualquer coisa que despertasse uma risada solta e sem medida; ou seja, “irracional” (MNOIS, 2003). *Grosso modo*, pode-se vislumbrar, aqui, uma negação sobre aquele “riso popular”, por parte de determinados estratos sociais das sociedades europeias dos séculos XVI e XVII. Um riso que era próprio da praça pública e do carnaval medievais, o qual Bakhtin (1999) identificou nas obras de Rabelais.

Por fim, para concluir este resumo sobre algumas posturas e/ou atitudes gerais a respeito do humor e do riso, ao longo da história do Ocidente, é interessante perceber que esses aspectos humanos sempre despertaram diversos sentimentos. É mister ressaltar, houve períodos e lugares onde predominavam risos exaltados e “sem peias” e, outros, nos quais apenas se toleravam risos contidos e respeitosos; assim, é evidente, existiram aceitações moderadas, talvez indiferença e, mesmo, completa negação. As posturas e/ou atitudes são variadas, mas é importante e necessário situar o lugar social de onde se ri, para que se possa, a partir daí, ter uma melhor compreensão do por quê, do como e a quem se dirige o riso e o humor.

Por fim, seria lícito responder à pergunta que dá título a este capítulo. O riso e o humor são universais ou particulares? Para Georges Minois, o riso flutua na indeterminação entre o físico e o psíquico, o individual e o coletivo, o divino e o diabólico; e o humor, segundo esse autor, não tem idade nem pátria; é universal: “Ele (o humor) adquire formas diferentes, mas um camponês egípcio do Médio Império pode muito bem ter um senso de humor tão desenvolvido quanto Oscar Wilde. O tempo não vem ao caso” (MINOIS, 2003, p. 17).

Gostaria de discordar de Minois neste último ponto, pois conforme explicitado anteriormente, penso que o riso e o humor são, na verdade, ao mesmo tempo, universais e particulares. Compreendo que todo ser humano pode rir ou fazer rir – o riso, por exemplo, é um recurso ou função que se encontra na própria organização fisiológica do *homo sapiens* –, mas do quê se ri ou o motivo pelo qual se ri estão condicionados pela cultura de cada organização ou grupo social. Noutros termos, o porquê se ri está sujeito às variadas formas de perceber, classificar e ordenar o mundo no qual se vive. Assim, repetindo, o riso e o humor são tão universais quanto particulares. Pessoas de culturas diferentes e, também, de posições sociais diferentes, riem de coisas diversas e por razões variadas. Para o antropólogo Roque de Barros Laraia (2006), “todos os homens riem, mas o fazem de maneira diferente por motivos diversos”, e ele testemunha:

A primeira vez que vimos um índio Kaapor rir foi um motivo de susto. A emissão sonora, profundamente alta, assemelhava-se a imaginários gritos de guerra e a expressão facial em nada se assemelhava com aquilo que estávamos acostumados a ver. Tal fato se explica por que cada cultura tem um determinado padrão para este fim (LARAIA, 2006, p. 69).

Ao longo da história, como foi visto, alguns têm tentado entender, refletir e teorizar sobre tais práticas humanas, enquanto outros preferem adotá-las como profissão. No que concerne a estes últimos, refiro-me a todos aqueles que, ao redor do mundo e em várias épocas, fizeram do riso e do humor, também, um modo de sobrevivência: desde os bufões da Antiga Grécia, passando pelos bobos das cortes da Europa Medieval até aos “modernos” humoristas. Ver-se-á, a seguir, de uma perspectiva sócio-histórica e, novamente, de forma sucinta, alguns tipos genéricos e personalidades que tiveram por ofício fazer os outros rirem ao redor do mundo.

O fazer rir como ofício

Na Grécia do século IV a.C., há relatos sobre o *gelotopoiios* (literalmente, o “produtor de riso”; em uma tradução mais equivalente, o bufão), personagem que era freqüente nos banquetes de abastados aristocratas, tendo a tarefa de animar tais longos eventos. O antigo bufão grego chegava a esses encontros, às vezes, sem ter sido convidado, e contava anedotas, dançava de maneira cômica, imitava lutadores e pugilistas, fazia paródias, tudo para que os convivas rissem. Em Atenas, no mesmo período, houve um “clube de bufões” chamado de “os sessenta”, provavelmente, composto de amadores, pois integravam-no cidadãos da classe alta ateniense; ou seja, não eram bufões na prática. Para Jan Bremmer (2000), estudioso desse assunto, o clube pode “indicar a existência de um grupo de cidadãos que desejavam chocar a ordem social existente”. Mas, ao fim do século IV a. C., no mundo grego, diz o autor, “a bufonaria se tornou cada vez menos aceitável para a classe alta como uma expressão de humor” (BREMNER, 2000, p. 41); o que as pessoas dessas posições sociais buscavam era um “refinamento moral”: contar piadas dava passagem para uma “agudeza de espírito” – era a *eutrapelia* defendida por Aristóteles.

Fora da história ocidental, há registros de outras figuras responsáveis pela “produção do riso”. Alice Viveiros de Castro (2005) afirma que, na Antigüidade, os imperadores da Índia e os faraós do Egito tiveram bufões nos palácios e templos para a sua diversão. Na corte do Imperador asteca Montezuma (1466-1520), o invasor Hernán Cortés (1485-1547) encontrou “palhaços corcundas e anões” e “resolveu levar dois deles como parte do tesouro que presenteou o papa Clemente VII na volta de sua expedição” (CASTRO, 2005,

p. 18). Por volta do século III a.C., o Imperador chinês Shih Huang-Ti – responsável pelo início da construção da Grande Muralha – possuía um bufão para diverti-lo, cujo nome era Yu Sze e que, na sua época, “virou um herói nacional”, conforme diz Castro. Para se ter uma idéia do lugar ocupado por essa figura naquele contexto, segundo a autora, o dito Imperador ordenou uma reforma no que já havia sido construído na Grande Muralha da China; no entanto, as condições de trabalho eram adversas e milhares de trabalhadores morriam de fome e frio; mesmo assim, Shih Huang-Ti insistia em prosseguir com as obras; é quando o bufão Yu Sze “entra para a história”: devido a uma cômica representação de como ficaria a China com a morte de mais trabalhadores; o Imperador se convenceu de que era preciso parar com as reformas na Muralha (CASTRO, *op. cit.*).

Na Idade Média européia, reis, condes, barões e príncipes estavam, frequentemente, acompanhados de tipos cômicos como Yu Sze; eram os chamados “bobos da corte”. Os reis franceses não dispensavam tais companhias: Filipe V (1293-1322), o Alto, que governou a França de 1316 a 1322, criou um posto oficial para os bobos, no ano em que assumiu o trono, “bobo a título de ofício”, cargo de caráter vitalício; e Carlos V (1338-1380), o Sábio, possuiu três desses, sendo que para um deles, Thévenin, o qual foi morto em 1374, mandou construir um magnífico mausoléu na igreja de Saint-Maurice de Senlis (MINOIS, 2003). O bobo servia para divertir o rei e a sua corte por meio de um humor, muitas vezes, auto-depreciativo; e a descrição da indumentária mais comum desse personagem, apresentada por Castro (2005), revela alguns detalhes de como ele fazia rir:

(...). Na cabeça, um chapéu cheio de longas pontas com guizos em cada uma delas. Na mão, um cetro – a *marotte* –, símbolo da loucura. A roupa é colorida, com triângulos de cores diferentes, como a de um Arlequim. Na cintura, uma espada de madeira e um bastão com uma bexiga de porco cheia de ervilhas secas que, de quando em quando, ele bate no chão, pontuando suas brincadeiras com um som forte e cômico.

Os bobos usavam, preferencialmente, verde e amarelo – e essas cores não eram aleatórias. O verde era a cor do chapéu colocado sobre a cabeça dos devedores expostos no pelourinho, no meio da praça. Verde era também a cor do solidéu dos condenados às galés. Já o amarelo era a cor da traição, da felonía. O carrasco pintava a porta da casa dos acusados de lesa-majestade de amarelo. Era a cor dos lacaios e a marca dos judeus (CASTRO, 2005, p. 32).

Conforme se pode observar neste trecho, havia na vestimenta e nos acessórios utilizados por essas figuras uma associação de símbolos e marcas que remete a representações de loucos, condenados, lacaios e judeus; ou seja, imagens que evocam todos aqueles que podiam servir de mote para a derrisão e o escárnio do rei e de sua corte, os quais, provavelmente, se consideravam sãos, livres e honrados cristãos; quer dizer, não apenas

“diferentes” daqueles, mas “superiores”. Para Geoges Minois, entretanto, o bobo da corte também possuía um “riso sensato”, pois essa figura servia para trazer “o que falta, em geral, nos círculos do rei: a verdade” – “Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo” (MINOIS, 2003, p. 230-231). Um exemplo disso: o bobo de Filipe VI (1293-1350), da França, foi o encarregado de anunciar uma derrota naval francesa para os, então, inimigos ingleses, e fez isso de maneira cômica (v. MINOIS, *op. cit.*, p. 231).

Entre, principalmente, os séculos XII e XIII, nas feiras de diversas cidades medievais – para citar algumas: as feiras de Saint-Laurent e de Lyon na França; Sturbridge e Southwark, Inglaterra; Franckfurt e Leipzig, Alemanha; Florença e Gênova, Itália; Medina na Espanha; e Nijni-Novgorod na Rússia –, surgiu um grupo de pessoas que passou a demonstrar suas artes e habilidades em troca de algumas moedas: malabaristas, dançarinos de cordas, trovadores, adestradores de animais, acrobatas, entre outros artistas que, por vezes, se juntavam e montavam espetáculos teatrais cômicos (CASTRO, 2005). O palhaço de circo com sua comicidade física, de modo geral, com seus tropicções, suas quedas e cambalhotas, possui raízes naqueles artistas de feira do medievo europeu. Alice Viveiros de Castro, aliás, diz que o “pai dos palhaços” nunca pisou em um circo, o inglês Joe Grimaldi (1778-1837), cujo avô fora acrobata e o pai mímico, foi considerado o “Rei das Pantomimas”:

Toda a vida Grimaldi foi um palhaço de palco, de pantomimas, nunca tendo atuado num picadeiro. Mas suas graças, truques, apetrechos e maquiagem marcaram de tal forma a arte da palhaçada que, por quase um século, sua imagem passou a ser a imagem clássica do palhaço. O rosto pintado de branco, grandes manchas vermelhas marcando as bochechas, a boca vermelha dando a sensação de um sorriso rasgado à força e uma inusitada peruca com os cabelos espetados produziam uma figura estranha, estapafúrdia, com um toque de crueldade (CASTRO, *op. cit.*, p. 62-63).

Com o advento do cinema, ao fim do século XIX, e da televisão, na primeira metade do XX, alguns artistas cômicos saíram dos espetáculos circenses e dos palcos de teatro para fazer filmes e seriados humorísticos. É o caso, nos EUA, de Charles Chaplin (1889-1977), dos Irmãos Marx (Chico, Harpo e Groucho), da dupla O Gordo e o Magro (*Laurel & Hardy*) e dos Três Patetas (*The Three Stooges*, Larry, Moe e Curly). Aqueles novos meios de comunicação, para a época, mostravam, assim, a um maior número de pessoas, um “velho humor” circense e pantomímico que se baseava, entre outras coisas, em “tortas na cara”, “pé na bunda”, bofetadas e no infortúnio do tonto estúpido que sempre é facilmente enganado por um esperto charlatão.

No Brasil, espetáculos teatrais cômicos se desenvolveram no século XIX, tendo Martins Pena (1815-1848) e Arthur de Azevedo (1855-1908) como os mais representativos dramaturgos de uma “comédia de costumes”, o gênero cênico mais característico da comédia brasileira, até meados do século XX⁹. O chamado Teatro de Revista e as burletas, *grosso modo*, variações do referido gênero, se caracterizavam pela criação de tipos e situações do contexto social da época, com uma crítica aos hábitos e comportamentos da sociedade brasileira de então. Carlos Câmara (1881-1939), “o mestre cearense da burleta” (COSTA, 1994), admirador de Arthur Azevedo – “o maior vulto, por ter sido o mais fino observador dos homens e das coisas do nosso país”, conforme o próprio Câmara (*apud* COSTA, *op. cit.*, p. 12) –, retratou nas suas peças os “defeitos morais” do meio social no qual viveu. Esses comediógrafos criticavam os costumes das sociedades em que viviam, tendo em vista o riso da platéia como resultado final. Aliás, este parece ser um antigo aspecto da comédia desde o teatro greco-romano: a crítica aos desvios de comportamento e condutas sociais; ou seja, *ridendo castigat mores* (*rindo, castiga os costumes*).

Alguns dos atores cômicos daquelas “comédias de costume” foram fazer filmes no nascente cinema brasileiro do início do século XX. Oscarito (1906-1970) e Grande Otelo (1915-1993), que possuem suas raízes artísticas no Teatro de Revista, podem ser considerados como representantes significativos das chamadas chanchadas – filmes de caráter humorístico, produzidos em maior escala entre 1930 e 1960 no Brasil. Conforme Lisa Shaw (2007), as chanchadas adotaram e adaptaram em forma de paródia elementos-chave dos modelos cinematográficos de Hollywood, exibindo, assim, “uma crítica irreverente ao modelo sagrado dominante e apontavam o choque cultural entre a visão hollywoodiana de mundo e a realidade da vida brasileira devorando o original para criar algo novo e autenticamente nacional em essência”. Como o humor das chanchadas se baseava, em grande parte, na imitação do cinema norte-americano, a “comédia pastelão” estava presente com cenas de perseguições, de lutas e com tombos e “tapas na cara”.

Diferente desse “humor físico” de tombos e pontapés, próprio dos palhaços de circo, surge por volta da década de 1950, nos EUA, em bares e clubes noturnos, o *stand-up comedy* (algo como, “comédia de pé”), que se caracteriza, no geral, por uma apresentação cômica na qual um humorista apenas participa; e este fica, geralmente, em pé falando sobre situações do dia-a-dia, envolvendo “pessoas famosas”, política e hábitos sociais. Neste gênero de humor, também de maneira geral, o protagonista não usa personagens ou pinturas no rosto,

⁹ Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_de_costumes. Acesso em: 03/07/2009.

não conta casos ou piadas conhecidas, nem tem cenografia, sonoplastia ou trilha sonora como complementos para o *show*; por essas razões, no Brasil, este tipo de espetáculo é conhecido como “humor de cara limpa”¹⁰. Em terras ianques, Woody Allen, Bill Cosby e Jerry Seinfeld são algumas das personalidades representativas de tal estilo de fazer humor; em terras brasílicas, José Vasconcelos, Chico Anysio e Jô Soares (estes dois fizeram, entretanto, diversos personagens em programas humorísticos televisivos) introduziram nos palcos esse gênero, nas décadas de 1960 e 1970.

Nos fins da década de 1980, em outro contexto, se inicia em Fortaleza uma onda de *shows* de humor pelos bares, pizzarias e churrascarias da cidade. Era um tipo de atração humorística de acordo com a qual seus protagonistas, geralmente interpretando personagens, com roupas extravagantes e maquiagem pesada, contavam piadas “indecentes” e relatavam estórias engraçadas, algumas vezes, em palcos improvisados. Estes ficaram conhecidos, através dos meios de comunicação locais, como os “humoristas do Ceará” e, atualmente, todas as noites da semana na cidade de Fortaleza encontram-se esses personagens fazendo suas apresentações em diversos espaços. Os precursores desse “movimento” foram Artur Guedes (o *Sr. Godofredo*)¹¹, Paulo Diógenes (a *Raimundinha Jereissati*), Marcondes Falcão Maia (Falcão), Valéria Vitoriano (a *Rossicléa*) e Karla Karenina (a *Meirinha*). A respeito destes humoristas e da sua maneira de fazer rir, falarei mais detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação.

Por fim, este ligeiro e sucinto esboço sobre alguns dos “produtores do riso” de variados tempos e lugares serve para ilustrar, mesmo que de maneira superficial, mais uma vez, a simultaneidade entre uma tendência universalizante e as particularidades culturais do rir e do fazer rir. No geral, por um lado, os bufões, os bobos das cortes e os comediantes, ao redor do mundo e ao longo da “história humana”, souberam troçar (mesmo que de forma inconsciente) com as regras e as hierarquias sociais; e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, apontar, com zombaria, aqueles que, de algum modo, fugiam delas ou a elas não se prendiam. Por outro lado, saber provocar o riso exige, da parte de um humorista, por exemplo, que conheça o *sistema simbólico* do grupo ou sociedade na qual vive; ou seja, o humor e o riso só se instalam ou conquistam espaço em determinados contextos, na medida em que há mútua identificação de códigos; quando há sentido (CASTRO, 2005); sentido este, que seja

¹⁰ Cf. matéria da Revista Época, intitulada “A stand-up comedy vira sucesso no Brasil” de 08/06/2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG77345-6006,00.html>. Acesso em: 14/07/2009.

¹¹ Os nomes entre parênteses representam as personagens, mais usuais, desses humoristas.

simbolicamente compartilhado entre os membros de determinada organização societária (AUGÉ, 1998).

No próximo capítulo, analiso a controversa idéia segundo a qual, o “povo do Ceará” seria irreverente *por natureza*. Em outras palavras, no caso, o rir e o fazer rir estariam na própria formação do “caráter” da população do estado. Ver-se-á que não se trata de uma *identidade*, e sim de uma *interpretação* sobre “o que faz ser cearense”. Uma interpretação que foi associada àqueles *humoristas do Ceará*, já mencionados, e que pode ser tomada como um tipo de explicação que ajuda a compreender a existência desses profissionais.

Capítulo 2

QUE HISTÓRIA É ESSA DE “CEARÁ MOLEQUE”? PENSANDO UMA INTERPRETAÇÃO SOBRE O QUE FAZ SER CEARENSE

*Pavão Misterioso nessa
calda aberta em leque
me guarda moleque
de eterno brincar...*

Trecho da canção *Pavão Misterioso*, de Ednardo, cantor e compositor

Como se viu no capítulo anterior, o riso e o humor são características, ao mesmo tempo, universais e particulares: todo ser humano pode rir e fazer rir; porém, o modo como e do que se ri é que estão condicionados pelo sistema cultural de cada grupo ou sociedade. Assim, rir e fazer rir são fenômenos que acompanham a humanidade, desde sempre, mas, são culturalmente circunstanciados. Não quero dizer com isso que existam o *humor inglês*, o *humor judaico* ou o *humor brasileiro*; é preciso tomar cuidado com tais generalizações, uma vez que o humor e o riso dependem de variados referenciais de percepção, classificação e ordenação de mundo de cada organização societária.

Conforme mencionado antes, o meu ponto de partida, aqui, é uma espécie de crença socialmente difundida segundo a qual, no Ceará, os seus habitantes seriam *irreverentes* ou *gaiatos, por natureza*. Desse modo, o escárnio com o outro e até consigo mesmo, o deboche no tratamento com amigos e conhecidos, a troça, o “fazer pouco”, uma piada para cada situação fariam parte de um “ser cearense”. Em resumo, o “humor cearense” estaria no sangue do “povo”, o que seria tratado como uma “tradição”. Este seria o “Ceará moleque”.

A lógica mais comezinha, no entanto, caracteriza de pronto tal credence como um clichê ou estereótipo. De fato, diante de uma compreensão que leve em conta a dinâmica cultural ou os processos de produção sócio-históricos – estes tendem a ser, por vezes, ideológicos, contraditórios, conflituosos, não-consensuais e ambíguos –, falar de um “humor cearense” ou de um “Ceará moleque” é se referir a uma rotulação ou, no máximo, a uma *tipificação* redutora.

Nesta dissertação, analiso uma idéia que foi histórica, social e simbolicamente construída, buscando conexões de sentidos da sua existência. Portanto, não se trata, aqui, de descortinar ou desvelar estereótipos; não pretendo discutir se o “cearense” é ou não *moleque*.

Isso é, seguramente, uma referência simbólica do social; se isto é algo *falso* ou *verdadeiro*, não é o que me proponho a examinar; não é este o problema.

Tento demonstrar quando e como surge essa idéia que nos dias atuais persiste e se mantém; ou seja, procuro historicizar a crença de que “o cearense é moleque, irreverente”. Para tanto, primeiramente, é importante estabelecer alguns vínculos teóricos que serviram como base para a reflexão a seguir. Noutros termos, é preciso apontar quais as perspectivas que nortearam o raciocínio aqui exposto.

Enfatizei, logo agora, que estou trabalhando com uma *idéia*; isso significa que pensar em um “Ceará moleque” é tratar de uma idealização, de uma generalização abstrata ou de uma *representação*. E, de acordo com o modelo interpretativo de uma sociologia durkheimiana, a realidade é compartilhada e expressa através das representações que os indivíduos em conjunto fazem dela. Como ensina Émile Durkheim (1989), as *representações coletivas* exprimem realidades sociais; ou seja, são *coisas* sociais, produtos de um *pensamento coletivo*.

De modo similar, Pierre Bourdieu (1996) afirma que “o mundo social é também representação e vontade”. Nessa perspectiva sociológica, não há uma ruptura entre realidade e representação. As representações sobre o real constroem a percepção desse real ou, de outro modo, constituem a forma como a realidade é vista e vivida. É um *poder simbólico* que as representações carregam, pois elas contribuem para a construção *objetiva da estrutura social*.

Assim posto, o referido rótulo pode ser entendido como uma *representação coletiva* que se traduz em uma percepção da realidade. Ainda, é possível qualificá-lo como uma *invenção simbólica*. Simultaneamente, tal representação/simbolização ressalta uma concepção de *cearensidade*¹² ou, como queira, implica a pretensão de tentar definir uma “identidade cultural” (HALL, 1999) para o Ceará. Bourdieu (1998) compreende que a definição de uma “identidade étnica ou regional” é uma forma particular das *lutas de classificação do mundo social* – “lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer grupos” (BOURDIEU, *op. cit.*, p. 113).

Para Ismael Pordeus Júnior (2003), há alguns *ícones* como o vaqueiro, o jangadeiro, a rendeira e o retirante que foram trabalhados em uma literatura local e é a partir deles que se pode “falar de uma cearensidade” ou de uma “identidade cearense”.

¹² Stuart Hall (1999) indica que o termo *englishness* (*inglesidade*) vem de *sameness* (*mesmidade*). Grosso modo, penso, termos como *brasilidade* e *cearensidade* lembram o conceito de *mesmidade* – “aquilo que permanece idêntico a si mesmo ao longo do tempo”. Para uma melhor compreensão e exploração desse conceito, ver RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

Particularmente, prefiro compreender que essas referências a tal “identidade cultural ou étnica” são, na verdade, tentativas de *interpretação* sobre “o que faz ser cearense”, e o dito apelido se constitui em mais uma delas.

Corroboro com Maura Penna (1992) quando diz que qualquer conhecimento do “ser” (do si e do outro) é uma interpretação, e esta é sempre referida culturalmente, pois “a apreensão dos ‘modos de ser’ de qualquer objeto (coisa ou pessoa) depende dos esquemas de percepção e classificação através dos quais se operam as identificações”. Conforme essa autora, “o que faz ser nordestino” não está propriamente na *condição de*, por exemplo, nascer ou viver na região Nordeste, mas sim no modo como essas condições são apreendidas e organizadas simbolicamente (PENNA, 1992, p. 165, grifo da autora).

A partir daí compreende-se, portanto, que uma afirmação de pertencimento ou uma reivindicação de filiação de qualquer pessoa a um grupo, sociedade ou cultura (*eu sou cearense*, no caso) está ligada a uma *simbolização* que é *coletivamente compartilhada*. É lícito falar aqui de um *imaginário e memória coletivos*, já que é com base em um quadro de referências simbólicas que os agentes sociais costumam se relacionar com seu meio social. Marc Augé (1998), em *A Guerra dos Sonhos*, compreende que “o imaginário e a memória coletivos constituem uma totalidade simbólica em referência à qual um grupo se define e por meio da qual ele se reproduz de um modo imaginário ao longo das gerações” (*ibidem*, p. 61).

Michael Pollak (1992) alerta que uma memória socialmente difundida é um fator importante do sentimento de continuidade e de coerência de um grupo em sua (re)construção de si. Segundo Maurice Halbwachs (1990), a *memória coletiva* é, justamente, aquela que se caracteriza pelo fato de ter por suporte um conjunto de homens que se lembram como membros de um grupo ou de uma sociedade.

Por fim, as perspectivas teóricas aqui apontadas possibilitam encarar a idéia de um “Ceará moleque” como um aspecto simbólico de uma realidade social. Noutros termos, para os propósitos do presente trabalho, é necessário compreender que toda realidade sócio-histórica é representada simbolicamente; ou seja, somente assim ela é capaz de fazer sentido para um conjunto de indivíduos socialmente relacionados – “todo real seria ‘alucinado’ (objeto de alucinação para indivíduos ou grupos) se não fosse simbolizado, isto é, coletivamente representado” (AUGÉ, 1998, p. 15).

Há uma gama de livros, revistas e jornais que, desde longa data, se referem a um “tradicional espírito irreverente cearense”. Além de uma produção literário-ficcional, textos jornalísticos, crônicas e ensaios indicaram essa idéia. Contudo, uma vez que há diversos textos (e contextos) nos quais aparecem as referências à “nossa decantada irreverência”, é

importante ressaltar ser historicamente plausível que os significados atribuídos em cada situação se modifiquem, e isto é preciso se ter em mente.

Marco Aurélio Ferreira da Silva (2003), em seu texto *Uma Fortaleza de risos e molecagens*, se dispôs a “tentar compreender o significado da molecagem em nosso contexto histórico local”. O autor chama atenção para a existência de diferentes significados e que dependem de quem a invoca, qual a sua intenção e o momento em que é enunciada. Noutras palavras, seguindo o seu raciocínio, o sentido do termo precisa ser relativizado: sob que perspectiva é utilizado, como é interpretado e simbolicamente incorporado.

A idéia de “molecagem cearense” analisada neste trabalho está associada a um grupo de profissionais que são chamados de *humoristas do Ceará*, em ação na atualidade. Eles se apresentam em bares, pizzarias, barracas de praias e teatros de Fortaleza, todas as noites da semana. A ligação entre os humoristas e a concepção de uma “natural irreverência cearense” foi e é reforçada pelos meios de comunicação locais e através de ações da Secretaria de Turismo (SETUR) do Estado do Ceará nos últimos anos.

Há mesmo uma pretensão de fazer o *marketing* turístico de uma “marca cearense” (aqui, uso “marca” no exato sentido mercadológico do termo). *Slogans* do tipo “Ceará, a terra do humor” ou “Sorria, você está no Ceará” ficam expostos nos estabelecimentos em que ocorrem os espetáculos de humor; em *outdoors* e em cartazes fixados, por exemplo, no Aeroporto Internacional da cidade de Fortaleza. Nesta mesma perspectiva, vale a pena mencionar, ainda, uma promoção realizada pela SETUR-CE em conjunto com a empresa aérea TAM (Táxi Aéreo Marília), ocorrida de 06 a 10 de junho do ano de 2005: os humoristas Paulo Diógenes (interpretando a *Raimundinha Jereissati*) e Luciano Lopes (com a sua *Luana do Crato*) realizaram apresentações de dez a vinte minutos, dentro de aviões em pleno voo, para divulgar o Ceará como destino turístico (BRITO, 2006).

Essa promoção da SETUR-CE é uma evidência de ações institucionais-propagandísticas que podem reforçar a idéia de um “Ceará moleque”. Expressões como “irreverência ou gaiatice cearense” tentam trazer essa mesma concepção de um “humorismo inato”. Entretanto, é significativo que, propriamente, esse epíteto e seu correlato, “molecagem cearense”, sejam bastante singulares; noutros termos, desconheço algum registro sobre um “Nordeste moleque” ou sobre uma “molecagem pernambucana”, por exemplo.

Neste trabalho, demonstro que a dita alcunha, quando surgiu nos fins do século XIX (como se verá), não indicava que aqueles que nascem ou vivem no Ceará fossem “alegres ou irreverentes”. De início, o significado da expressão era outro, mas, penso que ela

foi uma variante decisiva para que se desenvolvesse a idéia mesma de que o “povo cearense” é irreverente ou gaiato *por natureza*.

Assim, ressalto, simultaneamente, a necessidade de se compreender que há diferentes apropriações de tal idéia ao longo do tempo, e, também, a relevância de se refletir sobre as origens sociais e históricas do termo “moleque” e de seu derivativo, “molecagem”, e de como vieram a ser encarados como *uma condição do que faz ser cearense*.

As raízes da molecagem

Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986), a palavra “moleque” vem do *quimbundo*¹³ *mu’ leke* (menino) e possui as seguintes acepções: “*S.m.* **1.** Negrinho. **2.** Indivíduo sem palavra, ou sem gravidade. **3.** Canalha, patife, velhaco. **4.** *Bras.*, Menino de pouca idade. [...]. **6.** *Bras.*, *CE Pop.* v. *diabo* (2). *Adj.* **7.** Engraçado, pilhérico, trocista, jocoso: *dito moleque*. **8.** Canalha, velhaco” (*ibidem*, p. 937).

Luís da Câmara Cascudo (2001) define a referida palavra no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* como “Rapaz, rapazola, rapazote: em Kimbundo, *muleke*” (*ibidem*, p. 395). Câmara Cascudo indica sua fonte: Padre Antônio da Silva Maia, *Dicionário Complementar Português – Kimbundo – Kikongo*, 1964. No *Novo Dicionário Banto do Brasil* de Nei Lopes (2003), o mesmo dicionário de Aurélio Buarque antes citado é apontado como uma de suas fontes, e “moleque” aparece, nesta obra, definido assim:

s. m. (1) Negrinho. (2) Indivíduo irresponsável. (3) Canalha, patife. (4) Menino de pouca idade /// adj. (5) Engraçado, pilhérico, trocista [fem. moleca, nas acepções (1), (4) e (5)] (BH) - Do quimbundo *muleke*, garoto, filho, correspondente ao quicongo *mu-léeke*, criança e da mesma raiz de *nléeke* (pl. *mileke*), jovem, irmão mais novo (LOPES, 2003, p. 153).

Por fim, Raimundo Girão (2000), no seu *Vocabulário Popular Cearense*, publicado originalmente em 1967, entende que a palavra em foco tem duas formas válidas: “moleque ou muleque”. E a definição de tal palavra nessa obra é a seguinte: “s.m. Preto ou quase preto (pessoa) = Canalha, sem-vergonha, patife = Rapazote bem moreno [...]. Molecagem ou molequice é incorreção de atitude, de procedimento e, também, sem-vergonhice. Molecada ou molecório – a rale, gentinha [...]” (GIRÃO, 2000, p. 268).

¹³ O idioma *quimbundo* é uma das línguas bantas faladas por alguns dos grupos africanos trazidos ao Brasil colonial para o trabalho escravo. Os *Bantos* ou *bantus* foram um grupo etnolinguístico africano originário das regiões onde hoje fica Angola e o Congo, a chamada África Central Atlântica. A palavra *bantu* significa “os homens”.

O campo semântico dessa palavra demonstra que ela não é apenas uma herança africana incorporada ao léxico da língua portuguesa do Brasil. A associação entre o termo e o sentido de “canalhice”, por exemplo, é provavelmente oriunda do modo como o negro foi incorporado ao passado colonial brasileiro. É sabido que as marcas deixadas pela violência física nos castigos sofridos pelos negros não foram as únicas que permaneceram depois da escravidão em terras brasileiras. A *violência simbólica* expressa no preconceito contra o negro é uma dessas marcas.

Nos tempos da Colônia e do regime escravista, “moleque” era como se chamava a criança negra, geralmente do sexo masculino; este podia ser enquadrado como um *escravo doméstico* (SCHWARCZ, 1996) junto com mucamas, pajens e amas-de-leite, vivendo nas casas grandes, perto dos seus senhores, servindo de “garoto de recados” e realizando pequenas tarefas. Na sociedade colonial, o fato de ser negro e escravo já se caracterizava como um *estigma* – marca ou sinal distintivo que coloca o indivíduo ou o grupo em uma situação de *inabilitado para a aceitação social plena* (GOFFMAN, 1988) –, como que impresso nos corpos dos homens e das mulheres, submetidos ao cativoiro.

A “molecagem”, substantivo correlativo à palavra em foco, é definida conforme o *Míniaurélío* (2004) como “ação de moleques”; e, como visto, de acordo com Raimundo Girão (2000), é “incorreção de atitude, de procedimento e, também, sem-vergonhice”. Peço licença para formular aqui uma suposição: dentre as ações dos meninos negros em um Brasil escravocrata, estavam suas travessuras ou brincadeiras; e tais não podiam ser bem vistas em uma sociedade na qual o escravo era considerado um *ser inferior* – pior, um objeto, um *bem semovente*, como diz Lilia M. Schwarcz (1996). Assim, as “molecagens” (brincadeiras) de um “negrinho” – suas estripulias ou danações – foram consideradas, assim, “coisas de moleque”, assuadas de um “negro”, desvios de um “indivíduo sem gravidade”, “sem-vergonhice”.

No que consistiam essas “molecagens”? Quais eram as faltas praticadas por um “moleque”? Gilberto Freyre (1996) aponta uma possível resposta, no seu livro *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano, publicado em 1936. Nesta obra, Freyre fala de mudanças na vida cotidiana de um país que saía do “domínio absoluto” da *casa grande* e entrava no novo palco de reestruturação social que foi a rua; ou seja, a época em que se iniciava uma relativa urbanização nas capitais brasileiras. No prefácio a primeira edição deste livro, o autor escreve:

E, por sua vez, a rua foi se desferrando do antigo domínio absoluto da “casa nobre”, da “casa grande”, do sobrado. O moleque – a expressão mais viva da rua brasileira – foi se exagerando no desrespeito pela casa. Emporcalhando os muros e as paredes

com seus calungas às vezes obscenos. Mijando e defecando ao pé de portões ilustres e até pelos corredores dos sobrados, no patamar das escadas (FREYRE, 1996, p. XLV).

Desse modo, na interpretação do autor, praticar atos obscenos, mijar e defecar nos portões ilustres dos sobrados seriam essas algumas das “molecagens” dos *muleques* da “rua brasileira”. Como é fácil notar, Gilberto Freyre aí não se refere ao Brasil Colônia propriamente; é de um período logo posterior ao controle de Portugal. Então, o “moleque” mencionado indicava, já aí, provavelmente, além dos meninos negros, todos aqueles outros garotos pertencentes à massa de mestiços livres e pobres e a uma população miserável, que começavam a ocupar um nascente espaço público e urbano brasileiro.

Ainda, conforme indica Gilberto Freyre (1996), o *muleque* era o morador das cabanas pobres e brincava nas ruas; já o menino das casas sobradadas “se brincasse na rua corria o risco de degradar-se em muleque”. Estes eram considerados, ao lado de vadios, bêbados e malandros, agentes do “desajuste social”: gente sem emprego certo e de “conduta duvidosa” (VASCONCELOS, 2007). A palavra “moleque”, na sua acepção adjetivada, passou a se referir, então, a um indivíduo cujo comportamento não era condizente com um novo mundo urbano que se tentava implementar em todas as capitais do Brasil daquele período descrito por Freyre.

Assim, continuando com a conjetura, com a variação dos usos no linguajar cotidiano, o substantivo “moleque” se torna, no Brasil, adjetivo com o sentido de “canalhice”. A palavra passou, então, a ter um significado pejorativo: tomada como sinônimo de *patife* e *canalha*; era, enfim, uma alcunha para “pessoas não-íntegras”. Em um Brasil escravocrata chamar um “homem livre” (um não-negro) de “moleque” seria uma maneira de desqualificá-lo, pois não se tratava apenas de rebaixá-lo a estultice de um infante, mas, “pior”, compará-lo a um “negrinho” – a um “indivíduo sem gravidade”, um “sem-vergonha”. É certamente mais uma confirmação da estigmatização que sofreram no corpo e na alma os africanos escravizados.

A população negra, escrava, no Ceará foi, de fato, numericamente reduzida, em razão das atividades econômicas desenvolvidas na região. Diferente de outras capitanias, nas quais a expansão do plantio de cana demandava uma grande quantidade de mão-de-obra escrava, no Ceará a criação de gado e, posteriormente, o plantio de algodão requeriam, força de trabalho em menor escala. Contudo, de acordo com Analúcia Sulina Bezerra (2003), a menor proporção da população de cativos africanos não significou, em absoluto, uma menor contribuição dos negros a uma “cultura cearense”.

Oswaldo Riedel, citado por Análucia Bezerra (2003), procurou a origem étnica dos africanos chegados ao Ceará e afirma que para cá foram trazidos, em sua quase totalidade, os do grupo angolano-congolês. E esses vieram em grande parte de Pernambuco, Maranhão e Bahia, nunca foi estabelecido o tráfico direto do Ceará com a África. Dentre os negros que aqui chegaram se encontravam justamente os falantes de línguas bantas como o *Kimbundo*.

Mais uma vez, acredito que o adjetivo “moleque” com o sentido de “canalha” assenta raízes no modo como os negros foram incorporados em uma sociedade colonial e escravocrata. O Ceará, apesar da presença de atividade escrava em menor escala, comparando-se ao restante da Colônia, participou do mesmo sistema que sujeitava o homem africano ao cativo e à servidão. Desse modo, a estigmatização do negro não foi restrita a algum território no Brasil; ela foi difundida socialmente com a escravidão. O predicado “moleque” se tornou indicativo daqueles que não fossem considerados “gente com gravidade” e os africanos eram qualificados enquanto tais.

É sintomático dessa concepção da “molecagem” como “coisa de negro” o que informa Marco Aurélio Ferreira da Silva (2004) sobre uma folha pasquineira do fim do século XIX chamada “O Moleque”, publicada em Fortaleza no ano de 1890. O pasquim, que tinha a proposta de ser pilhérico, trazia ao lado do título, à direita, a figura de um negro segurando um cacete na mão. Em um tom jocoso, no seu expediente, o jornaleco prevenia os leitores: “Temos desejo de fazer molecagem” (*apud* SILVA, 2004, p.122).

Esta pesquisa me leva a afirmar que o termo “moleque” e seu correlativo, “molecagem”, como qualificativos para “pessoas canalhas” (*gente sem gravidade, sem-vergonhas*) têm sua origem ligada aos preconceitos desenvolvidos em relação aos africanos escravizados no Brasil. Resta indagar: e a rotulação “Ceará moleque”, quando, como e onde aparece? Este epíteto carregava, inicialmente, o mesmo sentido pejorativo que possuía a palavra “moleque”? E de que maneira contribuiu para a construção da idéia segundo a qual, o “cearense é irreverente por natureza”?

Esse apelido estréia em escritos ficcionais nos fins do século XIX, especificamente, em obras literárias que interpretaram uma dada realidade sócio-histórica, qual seja, a então provinciana cidade de Fortaleza. E se verá que é justamente no sentido de “não-gravidade” e de “canalhice” que ele é suscitado inicialmente. Antes, ver-se-á, a seguir, o contexto no qual o referido apelido aparece pela primeira vez: um período transitório da história brasileira em que uma discussão de cunho intelectual se fazia premente para se entender o Brasil. Refiro-me aos debates em torno da compreensão sobre o “caráter nacional”.

A Fortaleza do século XIX, o “caráter nacional” e os literatos

A partir de meados do século XIX, o Brasil começou a passar por um amplo quadro de transformações. Eram mudanças significativas que envolviam aspectos econômicos, políticos, espaciais e sociais. O país declarara sua independência político-administrativa em 1822 e tentava, ainda, se firmar como tal perante o resto do mundo. O modo de produção das sociedades européias e seus modelos de organização social continuavam influenciando corações e mentes por estas bandas do Atlântico Sul.

Naquele período, em um Brasil rural, escravocrata e monárquico, a urbanização das capitais e os debates em torno da abolição da escravidão e pela mudança de regime político – de Império para República – faziam parte de um processo de implementação, na prática, dos ideais de *civilização e modernidade*¹⁴. Uma “classe dirigente” brasileira começou a projetar o recente Estado nacional, introduzindo nas cidades de maior movimentação econômica alguns equipamentos urbanos e tentando imprimir aí novas relações sociais, práticas e valores que estivessem de acordo com aqueles estilos de vida do chamado Velho Mundo.

Destarte, dentro desse contexto mais amplo, a partir de meados do século XIX, Fortaleza passa por um relativo crescimento urbano e por uma expansão demográfica associados, também, respectivamente, ao aumento da exportação algodoeira que escoava pelo seu porto, e às levas de migrantes sertanejos vindos do interior da então Província. À época, alguns dos grupos sociais dominantes da cidade aspiravam criar em Fortaleza uma *pólis* “moderna e civilizada”, tendo em vista a materialização dos seus interesses hegemônicos. A força do comércio local ligado aos centros industriais estrangeiros impulsionava uma política de expansão urbana que se apoiava em parâmetros europeus de ordenação espacial.

Havia mesmo uma tentativa de *controle social e disciplinarização* (PONTE, 2001) daqueles agentes sociais que pudessem ser considerados inconvenientes às ações urbanas: retirantes das secas, moradores das “areias” (como eram chamados os arrabaldes de Fortaleza), mendigos, loucos e desocupados. Neste sentido, foram instalados, à época, na cidade lazaretos, hospitais, asilos e cemitérios, construídos fora do perímetro urbano, seguindo, assim, uma *ótica sanitarista* – “o saber médico social então em constituição”. Tudo isso era parte de uma lógica de remodelação e controle, de um projeto *modernizador e civilizatório* sobre o espaço social de Fortaleza.

¹⁴ Para uma compreensão dos conceitos de civilização e modernidade, ver, respectivamente, ELIAS, Norbert, *O Processo Civilizador*, volumes I e II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 1993; e GIDDENS, Anthony, *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

Concomitantemente, uma atividade intelectual se intensificava na capital do Ceará. Segundo Almir Leal de Oliveira (2002), naquele período revistas, periódicos e livros chegavam pelo porto de Fortaleza junto a outros tantos gêneros de mercadorias. Aliado ao crescimento econômico da cidade, houve um aumento na frequência de cursos secundários e uma maior circulação de jovens estudantes recém formados vindo das escolas superiores de Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Dava-se, assim, o surgimento de uma nova camada de agentes sociais para a Província: os intelectuais.

Esses jovens trouxeram para a cidade academias, agremiações artístico-literárias e órgãos de imprensa que fomentavam debates políticos, difundiam idéias científicas estrangeiras, e exibiam uma produção ficcional e poética. Eram homens (na sua grande maioria), muitos com formação em medicina, direito e engenharia, que como agentes daquele processo histórico-social, refletiam sobre o seu tempo e tentavam intervir com as suas idéias nos rumos que tomavam não apenas a então Província, mas a sociedade brasileira no todo. Configurava-se, ali, um ambiente de leitores – mesmo reduzido, em meio à ingente massa de analfabetos – que propiciava a circulação dos escritos de toda aquela intelectualidade.

Embora com visões diferentes, diz Gleudson Passos Cardoso (2002), aqueles intelectuais interpretavam, como moradores de Fortaleza, a realidade em que viviam – “...eles estavam escrevendo e pensando a partir do que vivenciaram em suas experiências cotidianas, [...]”. Esses novos agentes sociais se respaldavam na produção de um conhecimento histórico, científico e literário. No geral, eles debatiam, principalmente através da imprensa, questões a respeito do modelo de governo, da organização social e da formação de um “caráter nacional”.

A própria construção do Estado estava ligada a uma compreensão da formação do Brasil como “povo e nação”. E em todo o país os intelectuais, como “os artífices deste jogo de construção simbólica” (ORTIZ, 1994), tentavam pensar e interpretar “o caráter brasileiro”. Esse era um debate que ocupava as mentes de parte da *intelligentsia* brasileira, desde o início do Império:

Quando, no Brasil, a produção de tipo mais ensaístico predominava no campo das Ciências Humanas, a *inteligência* do País era mais intensamente ocupada pela questão do «caráter nacional», da *singularidade* brasileira, nacional e regional – com esses mesmos nomes ou não, pois então se falava mais freqüentes vezes em «psicologia do povo brasileiro» ou nos seus traços e características (MENEZES, 1991, p. 83, grifos do autor).

Um texto como o de Capistrano de Abreu (1853-1927), *O caráter nacional e as origens do povo brasileiro*, de 1876, publicado em um jornal no Rio de Janeiro, é exemplar dessa preocupação. As raízes de complexas discussões que resultariam nas formulações acerca do que hoje se concebe como “identidade nacional” podem ser encontradas nesse contexto. Assim, faz sentido afirmar-se que ali semeavam-se produções intelectuais e reflexões sobre um Brasil que passava por uma série de intensas transformações. E a literatura, um espaço dominado por “homens de letras”, se constituiu em um *campo de produção* (BOURDIEU, 1998), fértil para a germinação e circulação de idéias e representações alusivas a um “caráter nacional”.

É mister ressaltar os literatos como integrantes dessa intelectualidade que começou a “pensar o Brasil” – a decifrar seus enigmas e apontar soluções para seus problemas – naquele período. Aqueles *Ilustrados* cidadãos registravam nas suas produções ficcionais as questões políticas, filosóficas, científicas e as mudanças sociais pelas quais passava o país, e lançavam mão, assim, de uma *literatura como missão* (SEVCENKO, 1995). Alguns deles acreditavam nas mudanças que o “avanço da civilização” traria e buscavam sensibilizar, através de seus romances, os leitores, no sentido de contribuir para o “progresso da nação”.

Como se disse, a formação do “caráter nacional” era uma das preocupações correntes daquele meio intelectual da época. Segundo Renato Ortiz (1994), naquele Brasil, alguns intelectuais consideravam a construção de uma “identidade brasileira” uma “necessidade social”. Era preciso situar o país frente ao mundo como *nação e povo* formados e, para isso, era necessário conhecer o Brasil e sua gente, tarefa na qual os literatos também estavam engajados.

Tome-se como exemplo José de Alencar (1829-1877), um dos mais significativos representantes da corrente literária romântica no país, que esboçou uma tentativa de retratar “o tipo nacional”. Em *Iracema*, romance publicado em 1865, o escritor ao criar o personagem Moacir, o “filho da dor”, aponta um dos paradigmas da constituição do “povo brasileiro”: a miscigenação entre o europeu (o “guerreiro branco”) e o nativo da terra.

De acordo com Flávio Aguiar (2003), é o filósofo germânico do século XVIII, Johann Gottfried Herder (1744-1803), um dos primeiros a afirmar que uma “literatura nacional” é a expressão do “caráter de um povo”¹⁵. Esse filósofo alemão escreve no tempo em que medravam as origens do romantismo; ele acreditava que cada “povo teria um espírito e um gênio próprios”, que se expressariam nas suas produções literárias. A partir dessa

¹⁵ Cf. AGUIAR, Flávio. “A Literatura Mundial e as Grandes Navegações” In: *D. O. Leitura* – Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado, SP, Ano 21, n.03/Mar., 2003.

perspectiva, “o espírito, o gênio, os costumes e as posturas morais” do “povo brasileiro”, por exemplo, estariam expressos nas tramas e nos tipos ficcionais desenvolvidos pelos literatos do país.

Segundo Zilda Maria de Menezes Lima (2003), os textos literários foram excelentes termômetros das transformações nos valores éticos, sociais e mentais daquele período transitório do século XIX para o XX, no Brasil. Por sua vez, Adriana Facina (2004), ao analisar as relações entre literatura e sociedade, afirma que toda obra literária é historicamente situada. Logo, segundo ela, deve-se levar em conta o contexto em que se insere um dado escrito ficcional, pois este expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Nas palavras desta autora:

Assim como a arte não é algo destacado da prática social, as visões de mundo veiculadas por meio da criação literária não são elaborações de um indivíduo isolado. Elas são compartilhadas e também referidas a grupos sociais mais amplos e, nesse sentido, são coletivas (FACINA, 2004, p. 32).

Simultaneamente, Facina (2004) chama a atenção para o fato de, mesmo constituindo em um produto histórico, a obra literária não poder ser concebida como um espelho do seu mundo social, e sim parte constitutiva deste. É preciso atentar para o que diz Alfredo Bosi (2005)¹⁶ sobre a “meia verdade do determinismo sociológico” quando se trata da relação entre literatura e história. Segundo esse autor, os textos literários não são apenas a “mimesis da cultura hegemônica, mas também o seu contraponto [...] o gesto resistente da diferença e da contradição”.

Supondo ser a cultura “um encontro tenso de espelhamentos e resistências, transparências e opacidades, o que às vezes lhe dá a figura de enigma”, Bosi (2005) compreende que o literato, mesmo situado e datado, face a um discurso predominante pode muito bem divergir de seus contemporâneos. Sem discordar de Adriana Facina e de Alfredo Bosi, acredito que o que houve na verdade foram interpretações daqueles escritores sobre a realidade social da qual faziam parte, e de fato, não uma expressão *tout court* do mundo em que viviam.

Alguns literatos dos fins do século XIX no país tentaram buscar uma objetividade nas obras de ficção e introduzir análises científicas nas tramas. Eram ficcionistas influenciados por duas correntes literárias européias, à época, chamadas de Realismo e

¹⁶ BOSI, Alfredo. *Caminhos entre a literatura e a história*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 19, nº 55, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300024&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25/11/2008.

Naturalismo. De maneira geral, os escritores tendentes a esses estilos da literatura tentaram retratar a realidade brasileira apontando como seus elementos formadores o meio-ambiente e a mestiçagem étnica, além de procurarem fazer uma crítica social à sociedade e aos costumes vigentes.

A rotulação “Ceará moleque” surge inicialmente em duas obras influenciadas por esses mencionados estilos literários; romances que se propuseram a retratar a vida de uma Fortaleza que vivia os últimos anos do regime monárquico no Brasil. As referidas obras foram: *A Afilhada*, de Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892), publicada em um jornal de Fortaleza, no ano de 1889; e *A Normalista*, de Adolfo Caminha (1867-1897), publicada em forma de livro, na cidade do Rio de Janeiro, em 1893.

Foi, então, nesses escritos – que tinham a intenção de retratar a vida cotidiana da sociedade fortalezense dos tempos do Império –, que encontrei os primeiros registros da expressão “Ceará moleque”. Tais romances tentaram indicar “o gênio e o espírito” dos habitantes da antiga Província em suas páginas; ou seja, possuíam certa pretensão de caracterizar uma espécie de “caráter cearense”, como um tipo de analogia àquilo que se processava na sociedade brasileira, conforme acabo de mencionar.

Segundo Cardoso (2002), coube ao Instituto do Ceará (criado em 1887) a investigação e interpretação dos “traços identitários do povo cearense”. Essa instituição passou a fomentar, deliberadamente, pesquisas sobre a formação do Ceará, a partir de levantamento documental da colonização portuguesa, de estudos etnográficos e da geografia do território¹⁷. Mas isso não impediu que Fortaleza e seus habitantes fossem trabalhados também nos escritos de poetas e literatos locais que compartilhavam e se referiam ao cotidiano social no qual viveram. As obras de Oliveira Paiva e Adolfo Caminha atestam essa assertiva.

Por fim, é relevante dizer, não é correto afirmar categoricamente que o apelido “Ceará moleque” tenha aparecido pela primeira vez em um livro ou em qualquer meio escrito. E, se antes tal expressão era popularmente conhecida e difundida em um linguajar cotidiano, ou citado nas conversas daqueles intelectuais do Ceará, também não é lícito afirmar por certo. Porém, o epíteto, até onde pude apreender através da pesquisa, aparece pela primeira vez nas obras antes citadas (*A Afilhada* e *A Normalista*). E, como se verá, ele surge aí como uma forma de estigmatização dos habitantes de uma antiga capital provinciana. A intenção era

¹⁷ Bem anterior ao Instituto do Ceará, é mister mencionar, houve a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838, no Rio de Janeiro, que inaugurou no país a orientação e o incentivo de pesquisas com consciência metódica e periódica sobre a história e a geografia do Brasil.

demonstrar um tipo de “caráter cearense”, mais propriamente, uma faceta do comportamento dos fortalezenses. O mais importante, no entanto, é notar que o “Ceará moleque” de início não apontava propriamente a idéia de um “povo irreverente e alegre”.

Fortaleza: uma cidade atrasada e canalha

O número 32 do jornal *O Libertador*, de Fortaleza, em 6 de fevereiro de 1889, começou a publicar *A Afilhada*, de Manuel de Oliveira Paiva, um romance de feição realista-naturalista. O enredo, ambientado na cidade de Fortaleza, trazia como personagens principais: a educanda do colégio das Irmãs de Caridade, Maria Das Dores, a Mariinha; o desembargador Osório Pereira de Góis, do partido liberal moderado da cidade, e D. Maria Fabiana de Góis, “sertaneja da era dos senhores territoriais”, que eram os pais de Das Dores; Vicente (o *Centu*), sobrinho de D. Fabiana que estudou engenharia na Escola Militar do Rio de Janeiro; e Antônia, a afilhada do casal Góis.

Na trama, o apelido em foco aparece na forma de um comentário do narrador. O contexto é o seguinte: Vicente, o jovem educado na sede do Império, escutava sua tia, D. Fabiana, falar sobre um tal Visconde de São Galo. Segundo aquela senhora, este era um nobre titular da cidade e D. Fabiana aspirava casar sua filha com o Visconde, apesar da discordância do marido, o desembargador Osório. Assim, a Sra. Góis só tinha elogios para o propalado nobre:

No meio da conversa, como era hábito seu adquirido, trazia sempre o Visconde de São Galo. Conhecia-o? O chefe da nobreza da província. Não? Digno dos nossos antepassados! O desembargador ou concordava, ou não tugia. Mas o engenheiro é que ficou embatucado.

Senhor, que nobreza era aquela no Ceará moleque?! Enfim, como não conhecia aquilo bem... (PAIVA, 1993, p. 188).

O “Ceará moleque” aqui indica “não-nobreza”, “atraso”. O narrador parece querer dizer: *como poderia haver alguma família ou pessoa nobre naquela província? Era uma fidalguia cabeça-chata isso sim!* A compreensão era de que Fortaleza nunca fora uma “cidade nobre”, nunca fora aristocrática e, mesmo naquele período, com as poucas mudanças urbanas pelas quais passava, ainda estava longe de ser uma cidade “moderna e civilizada”.

No início do romance, o narrador expressa uma similar compreensão: “A Fortaleza não tinha aristocracia, nem classes, e não sei se hoje tem; por modos que a florescente cidade poderia comparar-se a um organismo em formação, a uma semente fermentando, onde só o olho do sábio divisa o que terá de ser caule, folha, raiz” (PAIVA,

1993, p. 163). Assim, conforme a interpretação de Paiva, a então capital da Província do Ceará, retratada no romance, era uma tradicional cidade sertaneja “meio metida a besta”, mas “atrasada”.

O autor d’*A Afilhada* esboçou nesta obra uma crítica social a Fortaleza e é preciso inseri-lo como parte daquela intelectualidade que pensava uma cidade cujo crescimento demográfico se evidenciava e que se urbanizava minimamente; ou seja, que passava por mudanças na sua vida cotidiana. Assim, o tal predicado, no referido romance, significava o “atraso” e a “não-nobreza” de uma capital provinciana, de hábitos e costumes sertanejos, e tendo, simultaneamente, uma fração da sua população com aspirações cosmopolitas.

Manuel de Oliveira Paiva, nascido a 2 de julho de 1861 na cidade de Fortaleza, filho de um português dos Açores e de uma cearense, foi cursar engenharia na Escola Militar do Rio de Janeiro, em fins da década de 1870. Devido a problemas de saúde, interrompeu os estudos e regressou ao Ceará, em 1883. A partir dessa época inicia sua atividade intelectual e vira militante da causa abolicionista, na Província. Torna-se colaborador de *O Libertador*, jornal da Sociedade Cearense Libertadora, escrevendo artigos, versos e contos. Em 15 de novembro de 1886, ao lado de figuras como Antônio Bezerra e José Olímpio, funda o Clube Literário, ao mesmo tempo, colabora com o jornal dessa agremiação, *A Quinzena* (MONTENEGRO, 2003).

Desafortunadamente, Oliveira Paiva morreu em 29 de setembro de 1892, sem ter publicado em livros sua produção literária. Somente 60 anos mais tarde, em 1952, graças à pesquisadora e crítica literária Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), é publicada a principal obra do autor, *Dona Guidinha do Poço*, escrita nos anos finais de sua vida. Este é considerado, então, como um dos precursores do romance regionalista no Brasil¹⁸. *A Afilhada*, seu primeiro romance, só saiu em forma de livro pela editora Anhambi, de São Paulo, em 1961, no centenário de seu nascimento.

Como indiquei, *A Afilhada* revela uma Fortaleza em formação, sem uma tradição aristocrática de brasões e escudos, ainda pejada de uma vida rural e distante de se tornar um grande centro urbano. Tratava-se, por fim, de uma cidade “atrasada e monótona”, mas cheia de gente pretensiosa como D. Fabiana Góis, que queria ter um nome nobiliar na família. O

¹⁸ À Lúcia Miguel Pereira é devido o mérito por ter tornado conhecido Manuel de Oliveira Paiva como um dos primeiros escritores regionalistas. Ela “descobriu” esse romancista realizando uma pesquisa sobre a prosa ficcional brasileira de 1870 a 1920. Cf. em ROCHA, Elisângela Aparecida da. *Manuel de Oliveira Paiva no contexto historiográfico da literatura brasileira*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/25/102.pdf>. Acesso em: 12/02/2009.

adjetivo “moleque” para o Ceará surge no enredo como parte da crítica social que o autor formulou em relação à sociedade que foi seu berço.

Uma descrição aproximada da cidade que Oliveira Paiva retratou em seu romance inicial está inscrita em uma outra obra que tem também a capital do Ceará como cenário. É onde a expressão “Ceará moleque” surge pela primeira vez em um livro. Refiro-me ao romance *A Normalista*, de Adolfo Caminha, também influenciado pelas correntes de estilo literário realista e naturalista. Mas aqui a cidade provinciana (na concepção de Caminha) e seus habitantes são descritos com desprezo e em um tom pejorativo.

Nascido a 29 de maio de 1867, na cidade de Aracati-CE, filho de Raimundo Ferreira dos Santos Caminha e de Maria Firmina, Adolfo Caminha vive até 1778 ali e, depois da morte da mãe, é enviado à casa de parentes em Fortaleza. Com 13 anos, vai para o Rio de Janeiro e aos 16, em 1883, ingressa na Escola de Marinha daquela cidade. No ano de 1886, já guarda-marinha, faz uma viagem de instrução aos EUA e em 1887, de volta ao Brasil, escreve um livro de versos e um conto de ficção, iniciando sua carreira literária. Volta a Fortaleza devido a problemas de saúde, em 1888, e no ano seguinte, além de participar da fundação do Centro Republicano do Ceará, é causador de um escândalo na capital da Província (AZEVEDO, 1999).

Na manhã do dia 18 de setembro de 1889, Adolfo Caminha, conforme testemunhas, foi visto passando rapidamente de mãos dadas pelas ruas de Fortaleza com Isabel Jataí de Paula Barros, mulher do alferes Fausto Augusto de Paula Barros, oficial do Exército. Ele teria “raptado” a esposa do militar, levando-a para uma casa nos arrabaldes de Fortaleza. A verdade é que o romance entre o escritor e a esposa do alferes já vinha há algum tempo acontecendo, mas depois de uma discussão entre Isabel e o marido, esta sai de casa ao encontro do amante e este, sem hesitar, a toma nas mãos.

Com tal atitude, Adolfo Caminha despertou a cólera não somente do alferes, mas de parte daquela sociedade fortalezense: “Faz-se uma violenta campanha contra o marinheiro que teve a audácia de afrontar a moral provinciana” (AZEVEDO, 1999, p. 35). Pode-se imaginar que o caso foi além do julgamento moral, tornando-se também alvo de chacota pública.

Depois desse episódio, o escritor e sua amada foram viver no bairro do Outeiro em Fortaleza. Ele pede baixa da Marinha, consegue um cargo público e continua sua atividade intelectual na cidade, participando da fundação de uma revista, de jornais e de uma

agremiação de artes e letras chamada Padaria Espiritual¹⁹. Vive no Ceará até os fins do ano de 1892, quando regressa ao Rio de Janeiro, então capital da recente República do Brasil, e lá publica, em 1893, seu primeiro romance, escrito ainda em Fortaleza, intitulado *A Normalista*.

Nessa obra, Adolfo Caminha tenta expor, um tanto impiedosamente, as “mazelas morais” da sociedade fortalezense da década de 1880 – período de ambientação do enredo. Como foi sugerido antes, era comum em uma estética literária de tendência realista-naturalista – à qual a dita obra é filiada – a crítica aos costumes e hábitos sociais. Alguns críticos consideram que o romance é uma espécie de vingança contra aqueles que o julgaram tão mal pelo seu ato de homem apaixonado.

Conforme Sânzio de Azevedo (1999), a intenção realista-naturalista de retratar o real submete as personagens às análises de caráter científico. Em *A Normalista*, Adolfo Caminha descreve tipos repugnantes ou caricaturescos como o personagem João da Mata, padrasto de Maria do Carmo, a protagonista do romance: “sujeito esgrouvinhado, esguio e alto, carão magro de tísico, com uma cor hepática denunciando vícios de sangue, pouco cabelo, óculos escuros através dos quais buliam dois olhos miúdos e vesgos” (*apud AZEVEDO, op. cit.*, p. 80). A horrenda aparência de tal personagem parecia refletir sua moral torpe, pois além de nutrir desejos carnis pela afilhada já tinha sido suspeito de deflorar uma menor.

No romance, o apodo “Ceará moleque” possui um sentido pejorativo e aparece na fala de uma personagem. Eis o contexto: a estudante da Escola Normal, Maria do Carmo, reclama a Lídia, sua amiga e confidente, de um pasquim chamado *A Matraca* – de acordo com o narrador, “um jornaleco imundo que falava da vida alheia” – o qual escrevera versos sobre seu namorico com o Zuza, um estudante de Direito de Pernambuco que passava férias em Fortaleza. Veja-se o trecho:

– Estás vendo, menina? Lê isto aqui. E apontou com o dedo.
Eram uns versos de pé de viola que contavam o recente namoro do Zuza:

¹⁹ A Padaria Espiritual foi um movimento artístico-literário inaugurado, em maio de 1892 por um grupo de jovens intelectuais em Fortaleza. A Padaria representou um dos primeiros movimentos modernistas do Brasil – antes mesmo do movimento paulista que desembocou na Semana de Arte Moderna de 1922. O grupo buscava retratar em seus escritos e nas suas obras a “substância singular” de uma “cultura brasileira”. Segundo Gleudson Passos Cardoso, “a Padaria Espiritual optou por interpretar a realidade nacional de acordo com a realidade popular que compunha a nação brasileira. Em geral, a Padaria elegera os modos de vida dos habitantes dos sertões e vilarejos como definidores do caráter nacional”. Cf. em CARDOSO, Gleudson Passos. *Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso*. 2 ed. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006, p. 23. A Padaria é, por vezes, associada a essa idéia de “Ceará moleque”, mas, para mim, isso não passa de uma leitura posterior; é uma interpretação feita sobre os padeiros que serve mais para reforçar um discurso de uma *cearensidade* do que para compreender o que foi aquela agremiação.

“A normalista do Trilho,
ex-irmã de caridade,
está caída pelo filho
dum titular da cidade

O rapazola é elegante
e usa flor na botoeira:
D. Juan feito estudante
A namorar uma *freira*...

Eis porque, caros leitores,
eu digo como o Bahia:
– Falem baixo, minhas flores,
Senão... a chibata chia!”

Lídia achou graça na versalhada. Ela também já saíra na *Matraca*.

– Um desaforo, não achas? Perguntou a normalista indignada.

– Que se há de fazer, minha filha? Ninguém está livre destas coisas no *Ceará Moleque*. Não se pode conversar com um rapaz, porque não faltam alcoviteiros (CAMINHA, 1997, p. 36-37, grifos do autor).

Além desses “jornalecos imundos”, o narrador se refere ao *Café Java*²⁰, às boticas e bodegas como sendo os espaços nos quais os assuntos preferidos eram os escândalos domésticos e os fatos particulares. O “Ceará moleque”, nesse caso, seria um rótulo para indicar aqueles que prestavam atenção na vida alheia e que insultavam com os outros. Era no que basicamente se constituía, para Adolfo Caminha, o “canalhismo de Província”. Noutra passagem, isso fica ainda mais claro. José Pereira, amigo de Zuza, tentava acalmá-lo, já que este, na condição de pretendente de Maria do Carmo, também estava indignado com a versalhada de tal pasquim:

No Ceará não havia outro homem que usasse flor na lapela, dizia; o estudante, filho de titular, que andava a cavalo mais o presidente da Província, era ele, Zuza. Estava claro, claríssimo, que a diatribe, o insulto, a infâmia referia-se a sua pessoa, e o único meio simples, fácil e positivo de se ensinar um patife é dar-lhe de rebenque na cara. Conclusão: o redator do *Matraca* não só ia engolir o papelucho, mas também apanhar de rebenque no focinho, custasse o que custasse!

– Grandíssimo canalha!

– Mas no Ceará não se faz reparo nessas coisas, meu Zuza. O insulto nesta terra é um divertimento como qualquer outro, [...]. Cada cidadão aqui é uma verdadeira *Matraca*. Não te importes, não dês cuidados...

Isto dizia-lhe o José Pereira [...] (CAMINHA, *op. cit.*, p. 66, grifo do autor).

A canalhice e os insultos que são retratados em *A Normalista* veiculam uma crítica social sobre aquela Fortaleza de antanho. O romancista procurava denunciar uma cidade habitada, segundo ele, por “alcoviteiros” e uma “gentinha provinciana canalha”. O

²⁰ Um dos cafês em estilo *chalet* francês instalados na década de 1880 na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza.

adjetivo “moleque” é aí uma designação para a “canalha bisbilhoteira” que habitava aquela monótona capital da Província. É mesmo possível que Adolfo Caminha possa ter usado o livro como uma vingança contra os que o espezinham e o acusaram por sua atitude escandalosa: expor, publicamente, o seu romance com a esposa do alferes.

Segundo Zilda Maria de Menezes Lima (2002), a cidade de Fortaleza é mostrada no referido romance de Caminha de uma forma profundamente negativa: “É pequena, tosca, atrasada e seus habitantes hipócritas, estreitos, mesquinhos, intransigentes e por demais interessados nas desgraças alheias” (LIMA, 2002, p. 47-48). Ao fazer uma comparação d’*A Normalista* com *A Afilhada*, como obras que descreveram a Fortaleza dos fins do século XIX, essa autora sugere que na primeira é descrita uma “cidade indesejável”; e, já no romance de Paiva é desenhada uma “cidade possível”, pois além de uma narração detalhada do espaço acompanhada de evocações de imagens poéticas, a crítica social é aí bem mais sutil.

É mister dizer, ainda, que os julgamentos esboçados sobre Fortaleza por Oliveira Paiva e Adolfo Caminha nessas obras podem ter sido influenciados também pela experiência de terem vivido fora da Província; conforme dito antes, ambos moraram na então sede imperial do Brasil, o Rio de Janeiro. A capital fluminense era de fato mais desenvolvida economicamente que a cidade de Fortaleza à época e isso pode ter inspirado uma percepção comparativa do tipo “cidade civilizada” x “cidade atrasada”. Ou seja, é provável que tal experiência de vida em outras paragens tenha ajudado na construção de suas visões sobre a sua terra natal.

Há um fato curioso, para os propósitos do presente trabalho, que penso seja interessante ressaltar aqui. Adolfo Caminha, contemporâneo e conterrâneo de Oliveira Paiva, o conheceu e teve contato com a pequena produção literária deste, excetuando provavelmente o ainda então inédito *Dona Guidinha do Poço*, conforme indica Sânzio de Azevedo (1999). Depois da morte de Paiva, Caminha escreve uma página sobre o falecido no jornal *O Operário*, de 9 de outubro de 1892. Ele teria ido visitar o moribundo companheiro nos seus dias finais e descreveu o seguinte:

Quem havia de supor? O Paiva, que eu muitas vezes vi passar, triunfante como um herói legendário, entre alas de “amigos” que o cortejavam abertamente; o Manuel Paiva das quermesses, com seus epigramas finíssimos a fazer rir toda uma geração hipocondríaca e atrofiada pela indolência, aquele belo tipo cearense honesto e laborioso, britando *au jour le jour*, como um mineiro da Arte, o mármore fulgurante do seu grande talento, ***O Oliveira Paiva d’A Afilhada, o analista vigoroso da vida cearense***, ali estava longe das alegrias ruidosas deste meio, (...); ali estava, triste contradição! Moribundo, sem amigos, consolando-se com a extrema-unção de um olhar que nunca o abandonara... (*apud AZEVEDO, op. cit.*, p. 74, grifo meu).

Então, terá Adolfo Caminha tirado o apelido “Ceará moleque” da leitura d’*A Afilhada* de Oliveira Paiva? Pode-se especular apenas, mas não é correto dizer por certo. O que se sabe, de fato, é que Caminha conhecia o citado romance do conterrâneo e colega de letras. Sânzio de Azevedo (1999) também indica que o romance *A Normalista* começou a ser escrito em 1892, ou seja, 3 anos depois da publicação em folhetim do romance de Paiva, que ocorreu no início do ano de 1889, em Fortaleza, quando Caminha já se encontrava na cidade.

Integrantes do mesmo círculo de intelectuais e moradores da mesma *provinciana cidade* que se transformava e crescia, Oliveira Paiva e Adolfo Caminha tentaram com essas obras, cada um a seu modo, empreender uma conscienciosa crítica social à sociedade fortalezense dos fins do século XIX. Decididamente, o que ambos fizeram foi uma interpretação da realidade social na qual viveram.

O apodo “Ceará moleque”, da maneira como aparece na crítica social que essas produções literárias realizaram, tem significados bem específicos, isto é, de *atraso*, de *não-nobreza* e de *canalhice*. Ou seja, nesses livros, o “povo cearense” é visto como *atrasado*, *sem nobreza*, *canalha*. Porém, tais alcunhas eram dirigidas, na verdade, a uma parte da população fortalezense daquela época: a parcela que sonhava com uma cidade “moderna e civilizada”, mas que mantinha hábitos e costumes de uma tradicional vida sertaneja.

Destarte, n’*A Afilhada* e em *A Normalista*, com o epíteto em foco, os autores não falavam de um “povo alegre e irreverente”; a rigor, se expressavam de forma preconceituosa, na sua interpretação da cidade, classificando como “gentinha atrasada e canalha aqueles que gostavam de bisbilhotar e zombar da vida alheia”, naquela Fortaleza dos anos finais do Império. Contudo, ver-se-á, a seguir, que a expressão “Ceará moleque” foi uma importante (ou talvez, decisiva) variante para que a *invenção simbólica* de uma “irreverência cearense” surgisse.

A criação de um mito

Nos anos seguintes à publicação das obras antes referidas, o apelido começa a aparecer com mais frequência em outros escritos, mas a idéia de que o “povo cearense” fosse “gaiato por natureza” ainda não tinha tomado fôlego. No ano de 1897, a 2 de maio, sai o primeiro número de uma folha pasquieira de Fortaleza que trazia o seguinte título: *Ceará Moleque – Revista Caricata*. O pasquim de cunho jocoso-sério, ao lado de muitos outros de

sua época²¹, praticava um *humor para corrigir costumes* (SILVA, 2004); ou seja, pretendia estimular condutas decorosas através do humor, chamando atenção de maneira cômica para as “faltas morais” dos cidadãos.

Ideologicamente convencidos com as idéias de “civilização, progresso e modernidade”, os redatores e colaboradores daquelas folhas volantes condenavam, assim, uma gama de comportamentos, posturas e práticas que fossem consideradas desviantes das “regras certas” de convivência social. Desse modo, aqueles pasquineiros tomaram para si uma função de guardiões das “boas condutas” e da moralidade, assumindo uma postura de vigilância contra os vícios da sociedade fortalezense:

Logo cedo, os redatores dos pequenos jornais saíam para observar e flagrar determinados atos, muitas vezes repreendidos em nome da moral e da família; atos como namoros ‘indecorosos’, jogos ilícitos, o meretrício etc. Deslocavam-se, além do perímetro central (urbanizado), para a região das areias, de onde tiravam os assuntos de suas matérias sobre hábitos cotidianos (SILVA, 2004, p. 136).

O redator da *Ceará Moleque* alertava seus leitores: “Seis horas marca o relógio e a estas horas já me acho percorrendo as ruas, praças e subúrbios de nossa capital, a rir, a rir, a rir muito das tolices dessa pobre humanidade cheia de prejuízos e entusiasmos” (*apud* SILVA, *op. cit.*, p. 136). Através desse “humor de costumes”, os pasquineiros buscavam corrigir, regular e modelar hábitos; noutros termos, eram escritos cômicos, de caráter ético-moral, que tentavam provocar um sentimento de vergonha e de embaraço no desviante (aquele com comportamento “não-civilizado”) e, assim, contribuir para a correção daquilo que fosse tomado como um desvio social.

O título desse jornaleco não carregava a idéia de que “o que faz ser cearense é ser irreverente”. Isto é, o nome da pilhérica publicação também não tinha o sentido de retratar o “povo cearense” como “alegre, extrovertido”; o título estava muito mais ligado àquela intenção cômico-corretiva dos pequenos jornais de então. Pode-se argumentar que o nome do citado pasquim contribuiu apenas como um fato episódico para essa simbolização histórica que aqui exponho.

De outro modo, é lícito dizer que o título desse pasquim era sinônimo de “bisbilhotice da vida alheia”. Ora, os escritores da maioria daqueles pasquins saíam às ruas justamente para bisbilhotar os corriqueiros assuntos particulares. E lembrando, no enredo

²¹ Relaciono alguns: *O Moleque* (1890); *O Bemteví – Órgão Critico Litterario e Noticioso* (1892); *Ceará Moleque – Revista Caricata* (1897); *O Chocalho – Órgão Chocalheiro* (1898); *O Belecho – Órgão dos Filhos da Candinha* (1899); *O Charutinho – Jornal Amolecado* (1900).

d’*A Normalista* de Caminha o predicado é dirigido a um pasquim (fictício) intitulado *A Matraca*, que publicara uma “versalhada” sobre o namoro entre Maria do Carmo e Zuza. É quando a amiga da normalista, Lídia, comenta a afronta: “– Que se há de fazer, minha filha? Ninguém está livre destas coisas no *Ceará Moleque*. Não se pode conversar com um rapaz, porque não faltam alcoviteiros” (CAMINHA, *op. cit.*).

Assim, apesar da *Ceará Moleque – Revista Caricata* ter a intenção de fazer um “humor a favor” para corrigir “maus-costumes”, o seu título parece remeter ao “mau-hábito” denunciado por Adolfo Caminha e praticado pelos pasquinhos: a bisbilhotice. Talvez a intenção dos idealizadores desse pasquim quando o batizaram assim fosse a de mostrar que a “molecagem” deles era a de fazer mexerico, bisbilhotar mesmo, porém, por uma “boa causa”: para salvaguardar as “boas condutas” e a moralidade contra os “vícios sociais” – os namoros indecorosos, os jogos ilícitos, o meretrício.

Em 1902, em um livro de crítica literária publicado no Rio de Janeiro, o epíteto aparece novamente. Frota Pessoa, que tinha sido amigo pessoal de Adolfo Caminha, na sua obra *Crítica e Polêmica* tece uma análise sobre *A Normalista* e se refere à expressão. Porém, aqui ela também não tinha o sentido de apontar uma “irreverência cearense”. No comentário, o crítico a cita para expressar o sentimento do romancista ao descrever de modo cruel a vida de uma Fortaleza *provinciana*:

O Ceará burguês e o Ceará moleque estão retratados nessas páginas perduráveis com uma angústia e uma naturalidade que não são de nenhum escritor deste momento. Foi talvez agressivo, mas na sua situação deviam ser desculpados esse ardor e essa represália contra a sociedade que o perseguiu e que não lhe quis perdoar (*apud AZEVEDO, 1999, p. 80*).

Frota Pessoa dá à expressão um sentido de “classe social”, quando menciona que o “Ceará burguês” e o “Ceará moleque” estavam retratados na obra de Caminha. Este autor parece apontar o dito rótulo como a indicação de um dado lugar social, o qual é diferente ou contrário a uma *burguesia cearense*. Desse modo, mais uma vez, o epíteto não pretendia apontar um “povo irreverente”, mas já começava a ser difundido e a aparecer em outros contextos. É possível induzir que o “Ceará moleque”, até ali, ainda não era visto como um *mito* – no sentido de *relato das origens* de um grupo ou de uma sociedade (AUGÉ, 1998) – para o Ceará; ou seja, não se referia a um passado comum em meio ao qual o “povo cearense” cultivasse desde muito um “jeito moleque de ser”. Tal concepção de uma “tradição moleque cearense” aparece em uma outra obra ficcional, em que aquele apelido passa finalmente a significar que uma “irreverência inata” era própria da população do Ceará.

No ano de 1911, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro é publicada, em forma de folhetim, a novela *Um Motim na Aldeia*, assinada por Cosme Velho, pseudônimo de Araripe Júnior (1848-1911). Mais tarde, entre janeiro e outubro de 1929, ela sai na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, mas com um título diferente: *O Cajueiro do Fagundes (episódio cearense)*. E é com esse título que a estória é editada em livro no ano de 1975, pela Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social de Fortaleza. O enredo é ambientado no final do século XVIII, no Ceará, precisamente na antiga Vila do Forte – como era chamada a cidade de Fortaleza, nos tempos da dominação portuguesa. Nesse escrito surge o *mito* de um “Ceará moleque”.

Tristão de Alencar Araripe Júnior, natural de Fortaleza-Ce, filho de Tristão de Alencar Araripe e de Argentina de Alencar Lima, primo do escritor e senador José de Alencar, foi romancista e crítico literário, além de ter sido, por formação, bacharel em Direito e ter exercido cargos públicos no Império e na República. Ainda criança, em companhia dos pais, morou no Pará e no Espírito Santo. Realiza seus estudos secundários em Recife-PE e na mesma cidade faz sua graduação, bacharelando-se no ano de 1869. Em 1872, retornando ao Ceará, funda junto a figuras como Rocha Lima, Thomás Pompeu Filho e Capistrano de Abreu um grupo de atividade intelectual denominado de Academia Francesa²².

No início de 1880, Araripe Júnior mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou na imprensa e participou da campanha abolicionista. Ele foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (1897), cabendo-lhe a Cadeira de nº 16 cujo patrono é Gregório de Matos (1636-1696) – poeta nascido no Brasil colonial, alcunhado de “Boca do Inferno”. Araripe Júnior também fazia parte desde 1893 do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Instituto do Ceará. É dono de uma considerável obra ficcional e de crítica literária, mas foi o seu trabalho de crítico e não o de ficcionista que lhe concedeu importância na Literatura Brasileira.

Braga Montenegro (1975), no prefácio d’*O Cajueiro do Fagundes*, diz que Araripe Júnior foi um “romancista medíocre”, porém, afirma que este era possuidor de um vivo e operante “instinto nativista”: em um de seus primeiros escritos, Araripe declarara ter um “amor fanático por tudo quanto é de seu país, amor que exagera sempre, é verdade, mas

²² Segundo Almir Leal de Oliveira (2002), a Academia Francesa foi um grupo com propostas de leituras, articulações políticas e intelectuais e uma ação educativa (a Escola Popular de 1874). Para saber mais, cf. OLIVEIRA, Almir Leal de. “Universo letrado em Fortaleza na década de 1870” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (org.). *Intelectuais*. Fortaleza: EDR, 2002 (coleção Fortaleza: história e cotidiano); CARDOSO, Gleudson Passos. “Literatura, imprensa e política (1873-1904)” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (org.), *op. cit.*; e NEVES, Berenice Abreu de Castro. “‘Intrépidos romeiros do progresso’: maçons cearenses do Império” In SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (org.). *op. cit.*

que enobrece” (*Carta sobre a Literatura Brasileira* de 1869 *apud* MONTENEGRO, 1975, p. 10). Sobre o referido escrito ficcional, Braga Montenegro afirma ser este “o melhor trabalho de imaginação de todos os que escreveu Araripe Júnior”, acrescentando ter sido com ele que tal autor se mostrara um “romancista picaresco”:

Sem pretender filia-lo ao modelo clássico do *Lazarillo de Tormes*, ou à nobre estirpe dos pícaros espanhóis do século XVII, desde Cervantes até Quevedo, é justo admitir-se ter sido Araripe Júnior também um romancista picaresco, pois n’*O Cajueiro do Fagundes* encontra-se indícios de sua aptidão para o trato com essa humanidade estovada de patifes, revoltados, peraltas e marginais de toda ordem, e que constitui a seara dos mestres do gênero. O seu herói Bartolomeu Fagundes é a representação típica do aventureiro enquadrado nessa classificação (MONTENEGRO, *op. cit.*, p. 17, grifos do autor).

Mais do que o elogio feito aí ao romancista, é de se ressaltar a descrição que Braga Montenegro faz dessa picaresca novela de Araripe Júnior, quando se refere ao “trato com essa humanidade estovada de patifes...”. Para Braga Montenegro, é retratada nesse romance uma “sociedade promíscua toda afundada na mesquinhez de seus interesses domésticos, as intrigas políticas e administrativas, os pequenos dramas de convivência e os mexericos de alcova” (MONTENEGRO, 1975, p. 17). Ora, o epíteto “Ceará moleque”, como disse, aparece também na obra e surge justamente em um contexto onde “patifes, revoltados, peraltas e marginais” são os personagens principais.

Em linhas gerais, o romance relata um caso pitoresco envolvendo uma autoridade do governo colonial, um açougueiro e um cajueiro na antiga Vila do Forte (a atual cidade de Fortaleza), em fins do século XVIII. Fato curioso é ser essa ficção baseada em registros históricos verídicos. Segundo Montenegro (1975), Araripe Júnior extraiu a substância de sua narrativa, em *O Cajueiro do Fagundes*, de uma monografia do célebre historiador Barão de Studart (1856-1938) sobre um dos capitães-mores da capitania cearense, que fora um cadete das forças militares portuguesas.

O caso narrado foi o seguinte: o Capitão-Mor Luís da Mota Féo e Torres governava o Ceará em 1795; moço fidalgo e honesto, começara a visitar a palhoça de uma bonita cabocla já casada, a Damiana, moradora do Cocó, quando o marido desta, o Xico Tangureira, estava fora, no roçado. Porém, o companheiro de Damiana, soube do fato e, em uma oportunidade, com sua faca fez correr o jovem cadete. Tendo como motivo tal afronta, Féo e Torres mandou prender o homem de Damiana no Forte e, no dia seguinte, o enviou a bordo de uma sumaca ao Recife, para cumprir pena. A notícia do ocorrido logo se espalhou.

O açougueiro da Vila do Forte, Bartolomeu Fagundes, nascido no Aracati e homem viajado – viveu até em Macau na China –, era uma figura bastante conhecida por sua “língua afiada” e por ser engenhoso na pilhéria. Em frente ao açougue, do outro lado da rua, havia um frondoso cajueiro que estendia longamente seus galhos e fazia uma prazerosa sombra. Sob a copa dessa árvore, reuniam-se Fagundes e seus conhecidos, e, sentados em uns bancos construídos logo abaixo do cajueiro, tratavam, principalmente, dos assuntos alheios. O fidalgo Capitão, logicamente, não escapou das maledicências. O ilícito romance de Féo e Torres incitou um sentimento de revolta em alguns dos habitantes da Vila.

Certo dia, quando se achavam na sombra do cajueiro Fagundes e a roda de conhecidos, nos seus habituais encontros, o jovem cadete apontou na volta do caminho, montado a cavalo. O animal, mesmo sobre a areia que era fina, marchava briosamente. Chegando próximo do grupo, o cavalo rinchou, Fagundes não perdeu a oportunidade: “- Não há éguas por aqui”, disse, a risada foi geral; e completou, “- Como, porém, o homem anda à gandaia, é possível que seu calor tenha se comunicado ao animal” (ARARIPE JR., 1975, p. 56). Um braço do frondoso cajueiro se estendia até o outro lado da rua na forma de um arco, forçando os passantes em suas montarias a se curvarem. Notando a atitude escarninha do grupo, o capitão-mor picou as esporas no cavalo e este deu uma arrancada. O Capitão queria tornar breve tal situação, mas os pequenos galhos pendentes do cajueiro chicotearam-lhe o rosto e o chapéu caiu. Alguns dos presentes riram e os outros que esboçaram ajudar a autoridade foram logo repreendidos por Fagundes: “- O cadete há de apanhar a tampa, se quiser chegar à casa coberto como saiu”. Encolerizado com a assuada desrespeitosa, ao chegar à casa do governo, ordenou a seus subalternos a derrubada imediata do cajueiro e dos bancos que o cercavam, a fim de acabar por completo com “o ajuntamento ilícito dos peraltas do Fagundes”. Foi esse o estopim de um conflito que se desenrolou entre a povoação da Vila do Forte (que tomou partido pelo cajueiro e por Fagundes) e o fidalgo português.

Segundo Araripe Júnior, Fagundes era um “capadócio de marca” e é ao se referir a este que o autor lança mão do rótulo “Ceará moleque”. A expressão carrega aí o mesmo sentido de “canalhice” que possui no romance de Adolfo Caminha sobre Fortaleza. Mas, aqui há uma diferença crucial: n’*O Cajueiro do Fagundes* o apelido é entendido como uma “tradição cearense”. No caso, tomando-se como referência teórica o pensamento de Eric Hobsbawm e de Terence Ranger na obra *A Invenção das Tradições* (1997), pode-se falar aqui

de uma *tradição inventada*²³. No caso em estudo, Araripe Júnior, além de querer indicar os “canalhas e patifes” que viviam na antiga capitania do Ceará, cava os alicerces do dito epíteto:

Fagundes, pois, pertencia a esse gênero de gente, que, pelos tempos adiante, se alcunhou de *Ceará-moleque*. O Ceará-moleque é a encarnação de todas as qualidades elementares resultantes da mestiçagem, não só física, mas também moral, da plebe cearense. Alegres, audaciosos, despreocupados, mofando de tudo, pertinazes, os cearenses dessa origem, com os seus hábitos sertanejos, quando perseguidos pelas intempéries, pelo tufão da desventura, hibernam, mas não sucumbem. É possível que na confecção dessa resistência de faquires, tenham andado por muito as crises climáticas das secas. Todo homem nascido naquelas regiões é, em regra, de temperamento periódico: ora abundância, ora penúria. Contudo o fôlego sempre alerta (ARARIPE JR., *op. cit.*, p. 80, grifo do autor).

A idéia segundo a qual certa “irreverência inata” se associa ao “povo cearense” desde tempos antigos aparece colada à denominação em foco no romance de Araripe Júnior. N’*O Cajueiro do Fagundes* é, pode-se dizer, fundada a criação do *mito* de que “todo cearense é moleque, gaiato por natureza”. Porém, não quero demonstrar com isso quão falsa ou inverossímil soa essa mitificação. Como disse no início, trata-se de uma interpretação sobre *o que faz ser cearense*. Uma interpretação que foi e é retomada por muitos daqueles que pretendem (ou tentam) descrever uma *cearensidade*.

Conforme enfatizado aqui anteriormente, o autor dessa novela, como se sabe, não inaugurou ou inventou a expressão – esta já era conhecida pelos leitores d’*A Afilhada* e d’*A Normalista*, por exemplo –, mas, certamente, atribui-lhe um outro significado quando explicou sua “origem”. Na estória do açougueiro Fagundes, assim como nos romances de Paiva e Caminha, é mister ressaltar, o “Ceará moleque”, ainda se refere à *canalha*, ao *atraso*, ao *não-nobre*. No entanto, aí é exposta a idéia de que por causa de uma mestiçagem “física e moral” e devido a uma resistência criada em resposta às intempéries climáticas – “[...] os cearenses dessa origem, com os seus hábitos sertanejos, quando perseguidos pelas intempéries, pelo tufão da desventura, hibernam, mas não sucumbem” – a “plebe cearense” é “alegre e audaciosa”; daí viria tal alcunha. Pode-se argumentar que seja controverso reputar a Araripe a criação desse *mito*, mas foi, provavelmente, o primeiro a descrevê-lo dessa maneira.

Um fato interessante é que o escritor de *Um Motim na Aldeia (O Cajueiro do Fagundes)* foi um leitor de Adolfo Caminha, e isso bem antes de escrever a citada novela; ou seja, ele também era conhecedor daquela expressão. Em um de seus trabalhos de crítica

²³ “Tradição inventada”: quando é revestida de um caráter de antigüidade, na qual o passado é ritualizado e quando, simbolicamente, este passado visa reproduzir práticas antes realizadas, dando, assim, uma idéia de continuidade histórica em relação ao presente. Para uma melhor compreensão a respeito desse conceito ver HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

literária, publicado no ano de 1893 – ano, aliás, de publicação do romance de Caminha – em uma revista chamada *A Semana* (provavelmente do Rio de Janeiro), Araripe escreveu sobre *A Normalista*: “Quem quiser conhecer a cidade de Fortaleza e intoxicar-se um pouco com a barbaria semicivilizada de uma capital provinciana [...], não tem mais do que abrir o livro de Adolfo Caminha e entregar-se à leitura de suas páginas sem preocupação de crítico” (*apud AZEVEDO, 1999, p. 85*).

Depois do romance de Araripe Júnior, não apenas o apodo em foco, mas a idéia mesma de que *ser moleque* – com o sentido de *ser irreverente, alegre* – é uma “característica tradicional” do Ceará, começa a ser apropriada por vários outros escritores e analistas que se propuseram a falar de uma “cultura cearense”. Desde então, essa concepção passa a ser difundida e reproduzida por toda sorte de escritos, e se torna, assim, parte de um “imaginário e memória cearenses”. Aqui, apóio-me em Marc Augé (1998), para quem a circulação (oral ou escrita) de “mitos, símbolos e ritos” formam o *estatuto do imaginário* de um grupo ou de uma organização societária.

O rótulo “Ceará moleque” é também tomado como um *símbolo* que representava o Ceará na revista *A Jandaia*, uma publicação sobre arte, literatura e atualidades que circulou em Fortaleza na década de 1920. Na edição de número 46, datada de 17 de janeiro de 1925, um texto se referia da seguinte maneira ao epíteto:

Não sabemos quem, estudando a psicologia dos brasileiros, assinalou em cada Estado, de maneira interessante, um símbolo. Coube ao Ceará a mais forte característica – a de ‘moleque’! Não sabemos se pela rebeldia de sua gente, se pela irreverência de seu povo, o certo é que o cognome de ‘moleque’ vem se aplicando a todas as notas dissonantes que, de quando em quando, o Ceará, pelos seus representantes, comete irrefletidamente (*apud PONTE, 2001, p. 175*).

Como se observa, aqui, o responsável pelo texto, usando um recurso retórico talvez, imagina que algum estudo sobre “a psicologia dos brasileiros” tenha atribuído ao Ceará esse símbolo. E ainda se pergunta o porquê do cognome “moleque” (“pela rebeldia de sua gente”, “pela irreverência de seu povo”?). No fim, afirma que tem sido aplicado a “todas as notas dissonantes” cometidas pelos “representantes” do Ceará; ou seja, esse “símbolo cearense”, na revista, parece que não era bem visto ou bem aceito, tratando-se, assim, de um cognome, no mínimo, não-simpático para o Estado e sua população. Essa posição um tanto refratária a tal símbolo se confirma em uma outra ocasião, na mesma revista. No número 80, com data de 03 de setembro de 1927, em um artigo intitulado “Hábitos Locais”, *A Jandaia* se refere a um “espírito cearense”, mas agora de um modo mais incisivo. Nota-se no

trecho seguinte que a idéia de “ser moleque” é apontada como algo negativo para os habitantes do Ceará:

O espírito moleque que nos domina, acha-se traumatizando todo o Brasil e, quem sabe? por outras paragens longínquas, como uma característica cearense [...]. Nos bondes, nas festas, em tudo por fim notamos o grande defeito que nos pesa, maltratando os nossos foros de gente culta” (*apud* PONTE, *op. cit.*, p. 175).

Seria razoável se pensar que, a partir de Araripe Júnior, teria se iniciado a idealização de uma espécie de *mito*, ou de uma “tradição”, ressaltando-se que isso não implicou a dissipação do sentido pejorativo atribuído antes? O “Ceará moleque” até ali ainda evocava a “canalha”. E quem se qualificaria como tal? Naquele período, segundo Marco Aurélio F. da Silva (2003), a “molecagem” estava associada ao “povo pobre” ou a todos aqueles que “de alguma maneira inobservaram as formas de comportamentos consideradas lícitas de uma sociedade dita ‘civilizada’”. Para esse autor, a “molecagem” era tomada como própria dos populares (chamados muitas vezes de “arraia miúda”, “pés-de-poeira”, “povo chinfrim”, “canalha”). Logo, esse “Ceará moleque” estaria associado a um determinado lugar social. O citado autor diz o seguinte:

O riso e a molecagem são de alguns. Pertencem a um grupo à parte e sem pudor, cujo autor se exclui. Este grupo estaria identificado com todos aqueles que não seguiam uma pauta de condutas civilizadas e que, muitas vezes, foram associados ao que se convencionou chamar de ‘arraia miúda’ ou povo pobre (SILVA, 2003, p. 23).

Penso, assim, que o sentido de “canalhice” do epíteto, que aparece em *A Normalista*, de Adolfo Caminha, ainda ressoava. Contudo, essa visão negativa estava prestes a mudar. Uma perspectiva diferente sobre tal “espírito moleque” iria como que positivá-lo. Outros escritores e analistas que também pretenderam descrever ou falar a respeito de um “ser cearense” anotaram com mais conivência a dita “molecagem”. Refiro-me aos *memorialistas*: homens (ao menos os que cito aqui) que escreveram sobre um “Ceará do passado” e, sob uma ótica saudosista, reportaram memórias de um tempo que se perdia.

Os memorialistas: leituras de uma Fortaleza moleque

Os memorialistas contaram em seus escritos lembranças íntimas, relatos de experiências pessoais, estórias acerca de lugares, pessoas e fatos que outrora conheceram ou sobre os quais ouviram falar, e que ocuparam seus corações e mentes. Referindo-se nostalgicamente a um Ceará (*ou a vários?*), esses agentes sociais contribuíram para construir

um passado que, às vezes, talvez, tenha existido apenas em suas recordações. Mais do que testemunhas oculares, esses homens foram intérpretes de um tempo.

Alguns desses escritores anotaram e reforçaram a idéia de uma “tradicional molecagem cearense”, e a maioria deles tratou-a de uma forma bem menos deletéria do que os colonistas d’*A Jandaia*. É interessante observar que um “comportamento ou espírito moleque” só foi suscitado quando as lembranças se dirigiam a uma pregressa Fortaleza e sua vida cotidiana. De maneira geral, as memórias aqui apontadas se reportam à capital cearense, quando ela passava por algumas transformações espaciais ocasionados pela instalação de alguns poucos equipamentos urbanos e por uma maior atividade comercial.

Certos episódios anedóticos ou acontecimentos curiosos que tenham ocorrido em Fortaleza foram narrados por alguns desses memorialistas como a expressão de uma “irreverência inata do povo cearense”. Ao descreverem, saudosamente, a cidade na qual viveram sua infância e juventude, alguns desses escritores atribuíram um sentido positivo e até, às vezes, enaltecendor à paisagem natural, aos lugares, às pessoas e mesmo aos acontecimentos mais inusitados que quebrassem o ritmo da vida diária. Outros, porém, foram refratários a um “Ceará moleque”.

Rodolfo Teófilo (1853-1932), sanitarista, farmacêutico e romancista – nascido por força de circunstâncias em Salvador-BA, pois como costumava dizer, “Sou cearense porque quero” (*apud* MENEZES, 2006, p. 169) –, se referiu ao apelido sem execrá-lo, no seu livro de crônicas *Coberta de Tacos*, publicado em 1931. Em um dos textos, relata que em uma festa particular, um presidente de Estado vaiou um homem embriagado “com longos e finos assobios”. Então, Rodolfo Teófilo explica tal atitude: “É que os cearenses são irreverentes por índole, garotos por temperamento..., tanto que os nossos maiores chamavam a nossa terra deles: Ceará-Moleque” (*apud* MONTENEGRO, 2001, p. 163). Aqui, o autor além de identificar uma “índole irreverente” do “povo cearense”, aparenta ser mais simpático ao rótulo e termina por apresentar uma outra “justificativa”, definindo a “irreverência cearense” como *garotice*.

Raimundo Álvaro de Menezes (1903-1984), nascido em Fortaleza, formado em Direito, foi delegado, dicionarista, ficcionista, biógrafo e cronista histórico. Na década de 1930, escreveu uma série de crônicas sobre uma “Fortaleza de outrora”, publicadas no jornal *Gazeta de Notícias* e que mais tarde foram lidas na *PRE-9* (Ceará Rádio Clube) no programa *Coisas que o tempo levou*. Em 1938, essas crônicas históricas foram reunidas em um livro sob o mesmo título do programa radiofônico.

O interessante é que aí o autor não escreve a respeito de coisas que vivenciou ou viu de fato, e sim fala acerca do que leu e ouviu sobre a sua cidade natal. Segundo Sebastião Rogério Ponte²⁴, trata-se basicamente de uma obra fruto de pesquisa e não de memória. A maioria das crônicas se refere à segunda metade do século XIX; apenas algumas foram reservadas para o período em que o autor viveu na cidade. No geral, os textos se constituem de referências a uma “provinciana Fortaleza” que transformava o seu cotidiano e que se espantava com as novidades de então como o telefone, o automóvel e um vôo de um balão.

Raimundo de Menezes (2000) também se dedicou a escrever sobre algumas “figuras exóticas” que perambulavam pelos logradouros públicos e que, por causa de suas excentricidades, constituíram-se em motes de curiosos e divertidos episódios. O autor relata acontecimentos sobre esses “tipos populares” – o Chagas, o Pilombeta, o Tostão, o Manezinho do Bispo, o Casaca de Urubu, o Tertuliano, o De Rancho – que habitaram a capital no início do século XX. Dentre estes, o cronista destaca o famoso caprino “Bode Yoyô” como sendo “um dos tipos mais populares e queridos da Fortaleza de outrora”; segundo ele, “era uma espécie de mascote da capital daqueles tempos, uma figura obrigatória na pacatez da cidade provinciana”.

O animal teria sido trazido para Fortaleza por um retirante, na seca de 1915, e vendido à firma *Rosbach Brazil Company*, localizada próxima ao antigo porto, onde atualmente é a Praia de Iracema. O caprino perambulava pelas ruas sem ser importunado; “nem sequer os fiscais municipais” proibiam-no de passear “com o seu cheirinho acentuadamente característico” (MENEZES, 2000, p. 184). Conforme este memorialista, o bode levava uma “vida de boêmio” e faleceu no ano de 1931, já velho, tendo necrológico publicado em jornais da época. A firma proprietária do bode mandou embalsamar o corpo e ofereceu ao Museu Histórico do Estado, “onde se encontra integrado entre as tradições curiosas do Ceará”.

Aqui, é importante ressaltar Raimundo de Menezes como um dos responsáveis por associar o referido bode a uma “irreverência cearense”. Diz ele: “O Bode Yoyô é bem a imagem do espírito irreverente e profundamente irônico dos filhos desta gleba heróica de sofrimento” (MENEZES, 2000, p. 185). E o autor continua na mesma página: “É um símbolo que ficou perpetuado [...] como a crônica alegre e galante da nossa gente, cuja mocidade de espírito constitui um apanágio encantador...”. A idéia de um “Ceará moleque” não é apenas

²⁴ Rogério Ponte escreveu a *Introdução* desse livro de Raimundo de Menezes, na sua reedição, realizada pela EDR (Edições Demócrito Rocha), Fortaleza, em 2000.

suscitada e reforçada aqui, ela é encarada como um “apanágio encantador”; ou seja, há nitidamente um sentido positivo posto a tal concepção sobre um “povo irreverente”.

Outro que figura entre os que escreveram e enalteceram um “Ceará moleque” é Herman de Castro Lima (1897-1981), romancista, contista, crítico e memorialista, nascido em Fortaleza e autor do romance *Tigipió*, publicado em Salvador-BA, em 1924, e que conquistou menção honrosa da Academia Brasileira de Letras nesse mesmo ano. No seu livro de memórias, *Imagens do Ceará*, publicado em 1959 no Rio de Janeiro, esse autor narra sua experiência de vida no Ceará nas duas primeiras décadas do século XX, e fala assim de certo “espírito cearense”:

Espírito que varia da ironia mais viva e pungente à sátira procaz, da simples anotação humorística ao pitoresco dum rótulo definitivo para homens e coisas. Não é dos menores por certo, ao contrário do que pareça, o título de Ceará Moleque, tantas vezes lançado pejorativamente ao mesmo berço de Alencar, em contraposição aos outros apelativos de Terra da Luz e Terra de Sol. Nem há porque se desdenhe dum gênero em que tanto se requer de sutileza intelectual, vivacidade e malícia, seja na chispa de gênio tantas vezes anônimo do povo, pois nele se compraz tanto o poeta ou o romancista de renome, como o cantador de improvisos ou o próprio homem da rua (LIMA, 1997, p. 135-136).

Para este memorialista, “Ceará moleque” é o título que se dá a esse “espírito” e segundo ele, “nem há porque se desdenhe dum gênero em que tanto se requer de sutileza intelectual”. Além de tal exaltação à “chispa de gênio tantas vezes anônimo do povo”, Herman Lima também foi um dos que contribuíram para que um curioso acontecimento, ocorrido em janeiro de 1942 em Fortaleza, fosse identificado como mais uma “expressão de nossa irreverência”; refiro-me ao inusitado episódio da “vaia ao sol”. O fato registrado em jornal da época ocorreu na Praça do Ferreira, logradouro que é, segundo o memorialista, “palco das mais imprevisas e irreverentes reações da jovialidade cearense” (LIMA, 1997, p. 55).

Novamente, não era com desdém que o cronista se referia a essa “característica cearense”; ao contrário, era com um elogio. Um pouco depois de descrever o referido fato, Herman Lima ainda falava saudosamente de Fortaleza: “Tão pequenina, minha cidade de antigamente, mas tão linda e *alegre* e limpa e arrumadinha como um brinquedo grande de Nuremberg” (LIMA, *op. cit.*, p. 57, grifo meu). Em minha opinião, dentro do contexto aqui exposto, o adjetivo “alegre” poderia muito bem ser substituído pela palavra “moleque”.

Entretanto, destoando desses elogios a uma “irreverência cearense”, outro memorialista, João Nogueira, que em 1954 publicou seu *Fortaleza Velha: crônicas*, encarava com uma visão negativa essa “molecagem”. Na obra, ele relata um acontecimento do ano de

1880, na cidade de Fortaleza: um inventor pernambucano, “um tal Sr. Mavignier”, realizava um experimento com uma espécie de protótipo de motor para embarcações – “um invento denominado motor-hidro-circulatório duplo” – num pequeno recipiente com água, e afirmava que em escala maior este “poderia mover um navio com a força apenas de dois homens” (*apud* SILVA, 2003, p. 22). De repente, um dos espectadores que assistia à experiência, o advogado Luís Miranda, retruca em cima da afirmação do inventor: “Sim, mas se o mar fosse uma gamela”. Segundo o memorialista, nesse momento foi uma “risada geral: quase uma pateada” e João Nogueira conclui: “O riso do Ceará Moleque é talvez pior que o de Voltaire, porque este achincalha e aquele mata... Quem sabe se naquele dia esse riso destruidor não matou no nascimento alguma idéia aproveitável” (*apud* SILVA, *op. cit.*, p. 22).

Este cronista relata um outro acontecimento, que teria se dado em um culto religioso, no ano de 1922, em meio ao qual a “molecagem” causava “grande escândalo”; e alertava os “tradicionalistas”, dizendo-lhes: “não se queixem do automóvel nem de certas ‘novidades’ de que está cheia a Fortaleza, mas do ‘Ceará Moleque’, que tudo acanalha e desrespeita” (*apud* SILVA, 2003, p. 22-23). O dito epíteto anotado por João Nogueira, na sua interpretação, nada teria de engraçado ou irreverente; antes, representava uma conduta reprovável, pois *tudo acanalha e desrespeita*. Para o autor dessas crônicas, não há nenhum saudosismo em uma “atitude moleque”. Porém, mesmo que João Nogueira não simpatize com um “Ceará moleque”, apenas ao suscitar tal rótulo como uma das causas de um “fato escandaloso” ele reitera essa recorrente associação entre acontecimentos curiosos ou anedóticos de uma Fortaleza do passado e a idéia de uma “molecagem cearense”.

Abelardo F. Montenegro, jurista, economista e ensaísta, nascido em Crateús-CE no ano de 1912, em um texto intitulado “Tipos populares e molequismo”²⁵, publicado no jornal *O Povo* em 18 de março de 1957, entendia a Praça do Ferreira como a “sede do moleque”; lá, segundo ele, o “Ceará Moleque gozava”. Neste artigo, o autor analisou, sob uma perspectiva psico-sociológica, como os “tipos populares” – “dementes, maníacos, paranóicos, psicopatas de todos os graus” –, que deambulavam naquele logradouro fortalezense, serviam de alvo predileto daqueles que precisavam descarregar tensões; tais personalidades “doentias” despertavam um “molequismo” nos freqüentadores da referida Praça. Segundo Abelardo, era nessas “figuras grotescas e disgênicas” que se cavava “o molequismo ávido de vítimas, sequioso de escândalos e faminto de dissimetrias hilariantes”.

²⁵ Cf. em <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro75/pa75002c.asp>. Acesso em: 22/07/2008.

É interessante notar que Abelardo Montenegro não se enquadra aqui como um memorialista; de fato, no texto citado, ele é mais um analista de sua época, já que utilizava argumentos da psicologia e da sociologia. Contudo, ao tentar realizar sua análise, tentando ser imparcial e científico, ele, mesmo assim, realça a idéia de uma “irreverência inata” ao falar de um “molequismo cearense”; e afirma que este “comportamento” é despertado pelos “tipos populares” que através dos tempos ocuparam a Praça do Ferreira. No ano de 1959, Abelardo Montenegro publicava *A Praça do Ferreira* - uma tentativa de interpretação do Ceará-Moleque; neste trabalho reafirmava o logradouro como “a sede social do Ceará-Moleque”. Há aqui certo saudosismo desse autor, mesmo que seja controverso falar em exaltação, de fato, pois a proposta dele era de uma análise compreensiva.

Em outro momento, o epíteto em questão foi claramente enaltecido. Renato Söldon, ensaísta e jornalista, nascido na cidade de Guaramiranga-CE, no ano de 1903, publicou uma obra intitulada *Ceará Moleque (humorismo cearense)*, em 1936. Neste livro, o autor traz um elenco, por ordem alfabética, de figuras que seriam como que representantes de um “Ceará moleque” e conta curiosas estórias protagonizadas por cada um. Dentre estes, se encontram personalidades como: Álvaro Weyne, Gomes de Matos, Gustavo Barroso, João Brígido, Leonardo Mota, Paula Ney, o Pe Alexandre Verdeixa e Quintino Cunha (este era tio do autor do livro). Como é fácil perceber, Söldon foi um dos que contribuíram com a idéia de associar alguns desses personagens a uma “molecagem cearense”. Para tanto, ele postula aqui uma leitura de exaltação e mesmo de enobrecimento de uma “irreverência cearense”, pelo simples fato de associar o epíteto a esse elenco de tão “ilustres cidadãos”.

Assim, o Bode Yoyô, os “tipos populares”, a vaia ao sol e as estórias engraçadas anotadas no livro de Renato Söldon (1936), envolvendo figuras prestigiadas na história do Ceará, foram associadas a um “Ceará moleque”. *Grosso modo*, enfatizo, todo e qualquer acontecimento anedótico ocorrido no passado da cidade de Fortaleza foi explicado, por parte dos memorialistas aqui referidos, como sendo causa de uma “tradicional irreverência cearense”.

Em síntese, todos aqueles que associaram episódios humorísticos, ocorridos em um memorado ou imaginado passado de Fortaleza, a uma idéia de “irreverência inata do povo cearense” realizaram uma interpretação. Na verdade, desde Oliveira Paiva e Adolfo Caminha, é correto afirmar que o que houve quando o apelido “Ceará moleque” foi suscitado foram interpretações sobre *o que faz ser cearense*. Interpretações que estavam ligadas a variados esquemas de percepção, classificação e ordenação de mundo dos quais todos esses escritores compartilhavam, de certo modo, com o seu tempo.

Oliveira Paiva, Adolfo Caminha, Araripe Júnior, Rodolfo Teófilo, Abelardo Montenegro, Herman Lima, entre outros, não “descobriram” e nem “denunciaram” um “comportamento amolecado” do “povo cearense”; o que eles fizeram foi simbolizar e/ou significar o mundo do qual fizeram parte. Assim, a partir do exposto aqui, pode-se dizer que a expressão “Ceará moleque” está na raiz mesma da controversa idéia de que no Ceará existe um “povo irreverente, alegre e que ri até dos próprios infortúnios”; e foram todos esses escritores, que de algum modo se referiram ao dito apelido, que construíram tal idéia.

Por fim, reconheço a existência de lacunas certamente nesta minha tentativa historiográfica. Porém, o esforço aqui, foi no sentido de demonstrar que a idéia de um “Ceará moleque” é, na verdade, uma interpretação oriunda de certas leituras sobre uma Fortaleza do passado com suas personalidades e seus fatos humorísticos ou inusitados. Leituras positivas ou negativas, ou com sentidos diversos, todas elas contribuíram para que se estabelecesse a concepção de uma “tradição moleque” alusiva ao Ceará. E, se houve leituras divergentes, em um tempo passado, outros iriam se apropriar positivamente do dito epíteto e, quem sabe, até ganhar dinheiro com isso.

Entretanto, antes de terminar, é preciso que fique evidente um importante aspecto sobre tudo o que foi exposto aqui: tratei de uma *interpretação sobre o que faz ser cearense* e de como tal interpretação foi construída social, histórica e simbolicamente; ou seja, destruir ou reforçar qualquer estereótipo não é a proposta do presente trabalho – nem muito menos minha intenção. E é sobre essa interpretação e de como ela é novamente apropriada que irei tratar a seguir. Assim, procuro mostrar, no próximo capítulo, a maneira como, nas duas últimas décadas, a idéia de um “Ceará moleque” vem sendo apropriada e reelaborada, por uma categoria social denominada *humoristas do Ceará*. São profissionais que, de um modo ou de outro, referenciados em uma suposta tradição de “irreverência cearense”, têm feito do humor, também, seu meio de vida.

Capítulo 3

O CEARÁ MOLEQUE DÁ UM *SHOW*: A APROPRIAÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO E O ESPETÁCULO DE HUMOR DE *MADAME MASTROGILDA*

*Eu sou “in”
não sou “out”
eu sou VIP*

Trecho da canção *Um Bodegueiro na FIEC*,
de Falcão, cantor e humorista

Até aqui, tenho procurado reunir argumentos para demonstrar que a idéia de um “Ceará moleque” foi construída, desde os fins do século XIX, nos escritos de literatos, jornalistas e memorialistas que tiveram, em algum momento, a pretensão de descrever ou explicar um “ser cearense”. Um “ser cearense” que seria gaiato *por natureza*, faria piada com todos e de tudo, tendo a capacidade de rir até de sua própria desgraça.

Conforme explicitado em passagens anteriores desta dissertação, concebo a idéia de “Ceará moleque” como uma *interpretação sobre o que faz ser cearense*; uma interpretação que se liga a um *imaginário e memória coletivos* (AUGÉ, 1998). Segundo Maura Penna (1992), todo conhecimento do “ser” (do si e do outro) é uma interpretação. E, assim, “ser cearense” não está, propriamente, na *condição de* nascer ou viver no Ceará, ou de ser resistente e corajoso como os vaqueiros e os jangadeiros, nem de ser nômade ou moleque; “ser cearense” esta na maneira como essas condições são apreendidas e organizadas simbolicamente; ou seja, de como elas são interpretadas. E, tal como procurei mostrar no segundo capítulo, a esta referida idéia de “Ceará moleque” têm sido atribuídos diferentes sentidos, desde que começou a aparecer em escritos literários e jornalísticos.

Dito isto, e antes de mais nada, é importante afirmar que, nesta dissertação, também realizo uma interpretação, uma vez que corroboro com John B. Thompson (1995) quando este compreende que “o objeto de análise é uma construção simbólica significativa, que exige uma interpretação”. Esse autor descreve uma “metodologia da interpretação” para uma “teoria social crítica” dos meios de comunicação e investe em um marco referencial teórico-metodológico que ele chama de “hermenêutica de profundidade” na análise das “formas simbólicas” veiculadas pelos *mass media* contemporâneos.

Tal referencial teórico-metodológico, adotado por esse autor, evidencia que “na investigação social *o objeto de nossas investigações é, ele mesmo, um território pré-*

interpretado” (THOMPSON, 1995, p. 358, grifos do autor). Assim, o objeto de estudo não pode ser tratado apenas como um “campo-objeto”, pois se configura também como um “campo-sujeito” no qual as “formas simbólicas” já estão interpretadas pelos próprios sujeitos. Em síntese, de acordo com esta perspectiva, a investigação social trabalha sobre um “campo-sujeito-objeto”. Nas palavras do autor,

Assim, quando os analistas sociais procuram interpretar uma forma simbólica, por exemplo, eles estão procurando interpretar um objeto que pode ser, ele mesmo, uma interpretação, e que pode já ter sido interpretado pelos sujeitos que constroem o campo-objeto, do qual a forma simbólica é parte. Os analistas estão oferecendo uma interpretação de uma interpretação, estão re-interpretando um campo pré-interpretado; [...].
Se a hermenêutica nos recorda que o campo-objeto da investigação social é também um campo-sujeito, ela também nos recorda que *os sujeitos que constituem o campo-sujeito-objeto são, como os próprios analistas sociais, sujeitos capazes de compreender, de refletir, e de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão* (THOMPSON, 1995, p. 359, grifos do autor).

Ainda, segundo John B. Thompson, é preciso também ter cuidado com uma abordagem do tipo *hermenêutica da vida quotidiana* – “[...] uma *interpretação da doxa*, uma interpretação das opiniões, crenças e compreensões que são suscitadas e partilhadas pelas pessoas que constituem o mundo social” (*ibidem*, p. 364, grifos do autor) –, pois há “outros aspectos das formas simbólicas” que brotam do objeto de análise. Isso quer dizer que as “opiniões, crenças e compreensões” compartilhadas pelas pessoas de um dado “campo-sujeito-objeto” são também construções que estão estruturadas de maneiras definidas e que se encontram inseridas em condições sociais e históricas mais amplas.

A interpretação segundo a qual o “povo cearense” é irreverente provém, é possível dizer, de um discurso literário-intelectual e, levando em consideração o dispositivo teórico da “Análise de Discurso” (ORLANDI, 1996), é preciso compreender as *condições de produção* que caracterizaram e constituíram esse discurso. E ainda conforme Eni P. Orlandi (1996), a enunciação de um discurso produz “efeitos de sentido” que estão ligados a contextos sócio-históricos e ideológicos. Como foi visto no capítulo anterior, a expressão “Ceará moleque” – a qual acredito, está na “origem” dessa controversa idéia de que “o cearense é gaiato, alegre por natureza” –, quando apareceu nos fins do século XIX e no início do XX, tinha um sentido pejorativo de *não-nobreza e canalhice* e estava associada, como apontou Marco Aurélio F. da Silva (2003), a um dado lugar social: à “arraia miúda”, aos “pés-de-poeira”, ao “povo pobre”. Assim, Oliveira Paiva, Adolfo Caminha e Araripe Júnior, que mencionaram a dita expressão, respectivamente, nas obras *A Afilhada*, *A Normalista* e *Um Motim na Aldeia [O Cajueiro do*

Fagundes], reproduziram certos sentidos que estigmatizavam, à época, a população mais pobre e menos favorecida de Fortaleza.

A partir da década de 1930, alguns memorialistas, que recordaram de modo saudosista a antiga capital cearense, reforçaram e, mesmo, positivaram o uso daquela expressão ou da similar, “molecagem cearense”. Assim, do “Bode Yoyô”, passando pela “vaia ao sol” aos “tipos populares”, cenas, pessoas ou episódios inusitados que pudessem despertar o riso foram associados a uma “tradição moleque” do Ceará. Uma “tradição” que parecia se perder com o avanço do “progresso capitalista” e com as propostas de uma “nova ordem econômico-social” para a cidade. Talvez essa “positivação da molecagem” tenha sido influenciada por uma valorização da “cultura popular”²⁶ que, naquele período da história brasileira, foi um dos postulados da corrente modernista nas letras e nas artes. À época, intelectuais, artistas e políticos buscaram os “autênticos traços identitários do povo brasileiro” nos elementos oriundos do “povo” (ORTIZ, 1994); ou seja, o que era considerado legitimamente nacional foi associado de forma positiva com tudo aquilo que foi chamado de popular.

Uma idéia de “Ceará moleque” foi, assim, “decantada” como *mito – o relato das origens do grupo*, conforme Augé (1998) – e foi tomada como parte da “cultura do povo cearense”. Nos dias atuais, ela é apropriada, principalmente em âmbito local, por profissionais do humor que fazem apresentações todas as noites na cidade de Fortaleza. Tal compreensão, acredito, foi fundamentada ao longo do presente trabalho.

Neste capítulo, tendo por base a pesquisa realizada entre dezembro de 2007 e fevereiro de 2009, conto um pouco da história dos chamados *humoristas do Ceará*, entre os quais se encontra Eddi Lima que, no palco, incorpora a figura de *Madame Mastrogilda*. E, finalmente, me volto para a análise desta personagem, a partir de registros dos *shows* aos quais assisti e de entrevistas realizadas com o humorista que a interpreta. Antes, porém, é interessante apresentar algumas informações sobre a trajetória dos profissionais do humor no Ceará, dos quais Eddi Lima é, hoje, um dos novos representantes.

Os humoristas do Ceará

No ano de 1986, o *Casbar* – antigo bar localizado na Avenida Abolição em Fortaleza – começou a apresentar, toda quinta à noite, quadros de uma peça teatral encenada

²⁶ Para uma análise do conceito de “cultura popular” cf. CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Também disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>.

pelos atores Paulo Diógenes e Neidinha Castelo Branco, intitulada *O Que Vocês Não Vão Pensar*. Segundo Paulo Diógenes, a dona do referido bar, Ana Rizato, assistiu ao espetáculo e fez o convite aos atores. Paulo fazia o papel de uma mulher que levava a filha para um cabaré na intenção que esta se tornasse dançarina e *striper*. Depois de algum tempo, a dupla se desfez e ele passou a fazer, sozinho, as apresentações, enquanto Neidinha deslocou-se para a produção²⁷. Daí nasceu a *Raimundinha Jereissati*, principal personagem desse ator e humorista: uma “mulher” que usa maquiagem pesada e que tem uma personalidade por demais extrovertida.

Em janeiro de 1987, foi inaugurado em Fortaleza o *Pirata Bar & Restró*, um bar e restaurante, localizado na Rua dos Tabajaras, na Praia de Iracema, numa área, também residencial, e tradicionalmente conhecida, há décadas, como reduto da boemia na cidade. Com intensa frequência de público²⁸, sobretudo aos finais de semana, o *Pirata* tornou-se lugar de apresentação de *shows*, exposições e encenações teatrais de artistas da cidade e de outras paragens. Na inauguração desse bar-restaurante, o *Grupo Raça* – um grupo de teatro de comédia, que tinha Artur Guedes como diretor e mentor – apresentou o espetáculo *Suzana e o Tráfico de Cenas*. Em uma reportagem sobre a “explosão do humor de bar” em Fortaleza, Artur Guedes, afirmou que o “local, bar, garante a presença de um público, que em sua maioria, não tem muita relação com o teatro”. Nessa matéria jornalística, ainda são relatadas as histórias do já citado Paulo Diógenes; do cantor Falcão, que, conforme os comentários de então, começara sua carreira “meio por acaso”, no Festival dos Bancários do BNB (Banco do Nordeste do Brasil), em 1988; das primas Karla Karenina (protagonista da personagem *Meirinha*) e Valéria Vitoriano (cuja personagem recebia o nome de *Rossicléa*), apontadas como tendo se lançadas em 1989, e alcançado grande sucesso de público, no Festival Brega, promovido pelo *Pirata Bar*. Foi vencendo este mesmo festival, aliás, no ano de 1990, que outro humorista veio a fazer parte desse “humorismo de bar”, em Fortaleza; refiro-me a Lailton Melo (o *Lailtinho Brega*).

Assim, desde meados dos anos 1980 uma onda de espetáculos de humor se espalha por bares, pizzarias e teatros da cidade de Fortaleza. Os artistas que protagonizavam aquelas atrações humorísticas se caracterizavam, no geral, pela representação de personagens com roupas extravagantes, alguns com o rosto bastante maquiado, por homens travestidos de

²⁷ Informações tomadas de uma entrevista concedida por Paulo Diógenes à revista *Entrevista*, do curso de Comunicação Social da UFC, Fortaleza, julho de 2006.

²⁸ Essa movimentação nas estreitas ruas da Praia de Iracema, diga-se de passagem, gerou muita insatisfação, amplamente divulgada também pela imprensa, por parte de antigos moradores daquela praia, que reclamavam do enorme desconforto e das várias formas de poluição trazidas com a implantação desse estabelecimento.

mulher e pela recorrência a um linguajar que explora os palavrões e um vocabulário²⁹ tido pelos protagonistas como sendo “próprio do Ceará”, ou integrante de um “jeito de falar cearense” (LIMA, 2003).

Examinando-se com cuidado as encenações, observa-se que, a rigor, ao invés da idéia genérica de “um jeito de falar cearense”, seria mais adequado dizer que tais representações evocavam, sim, imagens de modos particulares, de acordo com os quais se expressam ou se comportam determinadas categorias sociais, várias delas estigmatizadas no meio em que vivem. Dentre outras, incluem-se aí: empregadas domésticas, prostitutas e travestis, para citar apenas alguns tipos representados. De um modo geral, seja qual for a categoria social evocada, no palco, a estigmatização exibida procura acentuar marcas, como: condição de analfabeto ou de baixo nível de escolaridade; condição de migrante ou procedente de áreas periféricas da cidade; condição de ignorante, em relação a certas regras ou etiquetas de conduta, em situações diversas, etc. Enfim, todos esses personagens, diríamos, circulam pelo “mundo dos pobres”, satirizando imagens / situações de um certo universo ou, de algum outro a ele relacionado (exemplos: o trabalhador na sua relação com o patrão; a empregada doméstica na sua relação com a patroa; a mulher na sua relação com o homem, em lugares sociais hierarquizados, etc).

Tais figuras foram fazer programas em emissoras de televisão; algumas em âmbito local, enquanto outras conquistaram o “sucesso” em redes nacionais. Atualmente, alguns desses humoristas têm suas próprias produtoras para a promoção de espetáculos, apresentações e peças teatrais, todas voltadas, principalmente, para este tipo de “humor cearense”. Existe, hoje, a Associação Cearense dos Humoristas (ASCEHUM), criada em maio de 2008, pelos próprios profissionais com o objetivo de organizá-los e representá-los legalmente, como um estrato ou segmento da classe trabalhadora.

Conforme Flávia Marreiro (2003), esses humoristas contribuíram para a *atualização* e a *permanência* de uma “irreverência cearense” implicando que esta, entre outras conseqüências, seja simbolicamente interpretada na “construção da imagem nacional do Ceará e a sua auto-imagem”. Ainda segundo essa autora, esta “marca cearense” foi apropriada “pela

²⁹ Alguns dicionários foram publicados com a pretensão de abordar um vocabulário cearense. Cf. Andréa Saraiva, *Órelia Cearense* – dicionário romanceado e ilustrado de termos e expressões do palavrado do Ceará. Fortaleza: Premium, 2001; Marcus Gadelha, *Dicionário de Cearês* – termos e expressões populares do Ceará. Fortaleza: Multigraf, 2000. Lima (2003), no ensaio *Os Dicionários do Ceará*, compreende que os dicionários baseados nos “falares regionais” surgiram com a valorização dos estudos lingüísticos sobre o “uso efetivo da língua na comunicação cotidiana dos falantes”. Os dicionaristas querem mostrar um “jeito de ser cearense” a partir de um “jeito de falar cearense”. Contudo, o dicionário é compreendido por esse autor como um discurso que demonstra um padrão lingüístico-comportamental que “silencia aspectos sócio-históricos e ideológicos relevantes”, um discurso que possibilita, por exemplo, o “preconceito lingüístico”.

indústria cultural e a do turismo”, que cresceram em importância econômica, ao longo da década de 1990, no Ceará, e que procuravam promover “atrações culturais” para o estado. Todavia, para ela, deve se estar atento quando se falar de um humor próprio do “povo cearense”, pois “tanto é importante conhecer as raízes onde a ‘tradição’ se sustenta como ver de que forma elas são narrativizadas e apropriadas” (MARREIRO, 2003, p. 187).

A ligação entre uma idéia de “molecagem cearense” e esses profissionais do humor no Ceará foi feita, principalmente, pelos meios de comunicação locais como, também, pelos próprios humoristas. Na matéria já citada, publicada em julho de 1990, pelo jornal *O Povo*, lê-se, textualmente, que a tal idéia é suscitada pelos jornalistas como uma das razões da existência daquele movimento de humor: “Rir sempre foi um grande programa. O Ceará, aliás, registra na sua história personagens que fizeram da molecagem uma forma de expressão. [...] o certo é que o humor está dando muito trabalho para atores e cantores em Fortaleza”³⁰. Como parte da mesma reportagem, o humorista e cantor Marcondes Falcão Maia, o Falcão, assinou um texto intitulado “A molecagem cearense”, no qual fez um rápido esboço histórico sobre a molecagem e se perguntou por que Fortaleza é uma cidade “tradicionalmente moleque”.

A associação entre um “Ceará moleque” e os apontados “humoristas de bar” é recorrente na imprensa local, desde o surgimento desses profissionais. E, uma das variantes que contribuíram para o tal “boom”, que indica a citada matéria de jornal, foi o trabalho de alguns daqueles humoristas através das emissoras de televisão, locais e de âmbito nacional. Penso, junto com Marreiro (2003), que a quantidade de *humoristas do Ceará* que despontou e desponta, com um relativo sucesso, nos *media* nacionais, serve como arma na hora de evocar uma “molecagem cearense”.

Em outra matéria de jornal, a relação com uma “tradição moleque” e o “sucesso nacional” de alguns desses humoristas é evidenciada. Na reportagem “Cearense ri apesar da crise”, de dezembro de 1991, o jornal *O Povo* indicava Tom Cavalcante como o “novo sucesso nacional”, aludindo, para tanto, a sua participação no programa *Escolhinha do Professor Raimundo*, de Chico Anysio, produzido e veiculado, amplamente, através da rede Globo de televisão. Antes de apresentar o citado humorista, a matéria ressaltava uma “capacidade de rir do próprio sofrimento” como mote para o surgimento de um “Ceará moleque” e, este, segundo o dito texto jornalístico, vivia “tempos de explosão nacional”:

³⁰ Matéria intitulada “O Boom do Humorismo de Bar”, jornal *O Povo*, Fortaleza, Caderno B, p. 2, 22 jul. 1990; assinada por Jackson Araújo e Tininha Magalhães.

“Depois da consagração de Chico Anysio e Renato Aragão, o sucesso começa a chegar para Tom Cavalcante e mais uma troupe de escrachados artistas que [...] tomam conta da cidade e prometem agora ganhar o País”³¹. Outras figuras do “humor cearense” também participaram da *Escolinha* de Chico Anysio na década de 1990, foi o caso de Karla Karenina, interpretando *Meirinha*, e de João Neto com o seu *Zé Modesto*.

O cantor e humorista Falcão, também teve repercussão nos meios de comunicação do chamado eixo Rio-São Paulo. No ano de 1992, por exemplo, uma reportagem publicada pela revista *Bizz*, periódico de circulação nacional, e entrevistas nos programas *Aqui e Agora* e *Jô Onze e Meia*, ambos integrando, à época, a emissora paulista SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), fizeram com que o “Waldick Soriano Cover”³², como ficou conhecido à época, não só conquistasse “novos públicos”, mas, também, reforçasse esse movimento de “humor cearense”.

Na verdade, o que venho tentando demonstrar aqui, é que a veiculação das figuras desses humoristas nos meios de comunicação, principalmente em âmbito nacional, pode ser tomada como uma variante importante para que aquele movimento de “humor de bares”, em Fortaleza, crescesse. O humorista Eddi Lima³³, em entrevista que me concedeu, afirma que a “indústria do humor” no Ceará se fortaleceu depois que Renato Aragão, Chico Anysio e Tom Cavalcante se destacaram nacionalmente nos *media*. Aqui, pode se supor que isto, talvez, tenha sido mais significativo para o “boom do humorismo” no Ceará do que a recorrente associação, feita em grande parte pelos meios de comunicação locais, entre um “Ceará moleque” e esses humoristas.

A edição 1454 da revista *Veja*, de 24 de julho de 1996, trouxe uma matéria intitulada “A capital da piada”, na qual se lê que “Fortaleza respira piadas”, acrescentando que, “diariamente, nos quiosques das praias, há *shows* de humor”. Referida matéria se inicia com a invocação de uma música do compositor carioca, Noel Rosa (1910-1937), *Feitiço da Vila*, especificando o trecho: “São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba”; e, em seguida, afirma que, se vivo fosse, Noel incluiria o verso: “o Ceará dá humoristas”. No lide da reportagem, são mencionados os nomes de Chico Anysio, Renato Aragão e Tom Cavalcante, como os precursores de “uma nova safra de humoristas”. Um dado interessante é a ligação que a matéria estabelece entre aqueles “novos humoristas” e a “política cearense” –

³¹ O Cearense ri apesar da crise, *O Povo*, Fortaleza, p. 1D, 04 dez.. 1991.

³² “Waldick Soriano Cover” era, aliás, uma rotulação que o próprio humorista Falcão não simpatizava à época. Em entrevista concedida ao jornal *O Povo*, de 10 de julho de 1992, esse humorista declarou que se sentia incomodado com tal idéia de cover do Waldick, feita, segundo ele, por uma matéria do programa *Aqui e Agora*, do SBT, naquele tempo.

³³ Entrevista concedida ao autor, em 20/01/2008.

“Em ano eleitoral, (os humoristas) sobem também no palanque”³⁴. Lê-se, ainda, nesta matéria: “a peculiaridade que facilita a ascensão dos humoristas cearenses é que eles se ajudam entre si”. O repórter citava como exemplos Tom Cavalcante, que foi ajudado por Chico Anysio, e Karla Karenina (*Meirinha*) que, por intermédio de Ciro Gomes, teria conseguido “uma vaga no programa de Chico”, a já mencionada *Escolinha do Professor Raimundo*. E transcreve um trecho atribuído à humorista: “Hoje, trabalho de graça na campanha a vereador de Patrícia, a mulher do governador, por pura gratidão”³⁵.

As emissoras de televisão locais, desde a década de 1990, investem em programas humorísticos, tendo como protagonistas esses profissionais do humor no Ceará. Nestes termos, é oportuno lembrar alguns: *Botando Boneco* (TV Jangadeiro), *Nas Garras da Patrulha* (TV Diário), *Panelada da Babalu* (TV Jangadeiro), *As Furonas* e *Vila do Riso* (ambas da TV Diário). Este último é apresentado no *site* da emissora TV Diário, como um programa que se baseia na “mais autêntica molecagem cearense”³⁶; e traz no seu *casting* aqueles “humoristas do Ceará”. É pertinente chamar a atenção, aqui, para o fato de a TV Diário – emissora integrante da empresa Verdes Mares, esta, repetidora local da Rede Globo –, implantada no Ceará aos fins da década de 1990, se arvorar de “mostrar o Nordeste” e traduzir “a cultura e as necessidades do povo nordestino”, uma vez que o sinal dessa estação de TV cobre boa parte da região. O histórico encontrado no *site* oficial da emissora diz: “A TV Diário entra nas casas dos espectadores, levando a cultura nordestina com suas características inconfundíveis de *irreverência*, *humor*, *sensualidade* e *solidariedade*” (grifos meus). O interessante é que, neste texto, a irreverência e o humor a serem mostrados não são ditos como “autenticamente cearenses”, mas como “características inconfundíveis” de uma “cultura nordestina”.

Como é de conhecimento público, Chico Anysio e Renato Aragão são naturais do Ceará, radicados no Rio de Janeiro, há décadas, e se projetaram como humoristas – com carreira independente um do outro –, em âmbito nacional, principalmente através da televisão; ao que se sabe, inclusive, ambos com contrato de trabalho em caráter de exclusividade com a

³⁴ Em entrevista concedida à revista *Entrevista*, do curso de Comunicação Social, da Universidade Federal do Ceará, em julho de 2006, Paulo Diógenes afirma ter sido, talvez, em um programa eleitoral, de 1990, que se deu “o grande *boom* da Raimundinha”. Refere-se ao programa eleitoral de Ciro Gomes, candidato ao Governo do Estado no referido ano.

³⁵ *Apud* A Capital da Piada, *Veja*, edição 1454, São Paulo, p. 129, 24 jul. 1996, matéria assinada por Marcelo Camacho.

³⁶ “Baseando-se no conhecimento de que por trás de todo cearense há um humorista foi criado o programa Vila do Riso. Diversos tipos, conhecidos e desconhecidos do grande público, interpretam o cotidiano tendo por base a mais autêntica molecagem cearense” Disponível em: <http://verdesmares.globo.com/tvdiario/noticia.asp?codigo=118112&Modulo=779>. Acesso em: 05/08/2009.

Rede Globo de comunicação. Na dinâmica da construção da idéia de um humor *irreverente*, como algo “típico do Ceará”, as matérias dos jornais e revistas aqui referidas nos mostram que, de fato, os meios de comunicação têm contribuído, com certa frequência, para o estabelecimento de uma relação entre essas duas figuras (Chico Anysio e Renato Aragão) e os nomes surgidos, em Fortaleza, a partir dos anos 1980. Refletindo-se, assim, sobre todo esse conjunto de variáveis veiculadas em tais matérias e também através dos referidos protagonistas do Humor, nas suas mais diversas formas de contato com o público, observa-se que, em meio a tudo isso, é como se, gradativamente, peças fossem sendo encaixadas na constituição de um todo que, no final, assumiria características de *tradição cearense*, no campo humorístico.

Compreendendo o trabalho exercido por esses humoristas também como práticas culturais, conforme explicitado antes, concebo, igualmente, a “arte” desses personagens, e a idéia segundo a qual ali estaria a irreverência típica dos cearenses, como um fazer-se da cultura ou interpretação de contextos (OLIVEN, 1983). E, nesta perspectiva, a pesquisa realizada me dá elementos para falar do trabalho desses humoristas como algo que se aproxima de uma “tradição inventada”, no sentido em que esta noção é adotada por Hobsbawm e Ranger (1997).

Assim, é sob esta ótica que trato da idéia de um “Ceará moleque” como uma interpretação sobre *o que faz ser cearense*. Conforme dito no segundo capítulo, tal denominação remonta a um discurso literário-intelectual que, desde os fins do século XIX, pretendeu descrever ou mostrar uma *cearensidade*. Posteriormente, a essa designação foram sendo incorporados outros significados, o que tem se difundido socialmente, vindo a fazer parte de um “imaginário e memória cearenses”. Esta idéia foi associada, em grande parte pelos meios de comunicação locais, ao fenômeno dos *humoristas do Ceará*. Outra variável que, a meu ver, pode integrar o conjunto explicativo desse fenômeno é a inserção, conforme mencionado antes, de alguns desses profissionais em programas humorísticos televisivos de âmbito nacional. Além disso, mais recentemente, a controversa idéia de uma “tradicional molecagem do povo cearense” foi apropriada, de maneira mais incisiva, pelos próprios humoristas que, às vezes, a usam como um discurso para reivindicar determinadas ações governamentais que possam atender os seus interesses. Porém, hoje, eles não apenas se consideram representantes de uma “cultura cearense”, mas como uma “importante indústria de entretenimento” que ajuda a promover turisticamente o Ceará.

No *site* da revista Fator Brasil³⁷, de abril 2008, no tópico *Cultura & Lazer*, em matéria intitulada “Verão esquentou economia da cultura em Fortaleza”, lê-se: “Ir a Fortaleza e não assistir a um *show* de humor, é como se não tivesse ido. O humor é um dos mais reconhecidos produtos culturais do Ceará”. Neste texto jornalístico, é informado que o turismo gera um incremento de 30% a 35% no faturamento de bares e restaurantes de Fortaleza e que, a Prefeitura Municipal, incentiva a contratação de artistas locais, ao dispensar o recolhimento do ISS (Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza) nesses estabelecimentos. Acrescente-se a estas informações o fato de, nos dias atuais, alguns humoristas haverem se tornado proprietários de bares e restaurantes, em Fortaleza, e se utilizarem desses espaços para a promoção de espetáculos humorísticos. É o caso do restaurante *Beira Mar Grill* de Lailton Melo (*Lailtinho Brega*) e da cervejaria *Lupus Bier*, cujos donos também são humoristas. Segundo informa, Paulo Sérgio de Brito (2006), em pesquisa realizada para sua dissertação de Mestrado³⁸, 57,7% dos turistas, entrevistados por ele, elegeram os *shows* de humor como um dos “fatores decisivos” na sua escolha de viajar ao Ceará.

A partir da constatação de que o “humor cearense” ajuda a promover o turismo no Estado – uma relação já sugerida por Flávia Marreiro (2003) –, os humoristas começaram a se organizar e fazer reivindicações aos governos estaduais. A Associação Cearense dos Humoristas (ASCEHUM), criada, como já se disse, no final do mês de maio de 2008 é um exemplo disso. Augusto Oliveira (o *Augusto Bonequeiro*) – responsável pela criação e apresentação do boneco *Seu Encrenca*, e que, desde a década de 1990, fazia o programa *Botando Boneco*, na TV Jangadeiro e que faz também apresentações de humor com o boneco *Fuleiragem* –, que foi Tesoureiro da ASCEHUM, concedeu um depoimento ao jornal *O Povo*, em matéria publicada no dia 27 de julho de 2008, reclamando que o Governo do Estado do Ceará estava ignorando os humoristas e disse que eles estavam preparando “um documento para reivindicar”³⁹. Ele se referia a um material de divulgação para as férias que a Secretaria de Turismo (SETUR) elaborou, à época, e que não privilegiou os humoristas como atração turística; tal material foi distribuído em certos locais de circulação de turistas, como o Aeroporto Internacional de Fortaleza Pinto Martins.

³⁷ Disponível em: http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=4559. Acesso em: 11/04/2008.

³⁸ Mestrado profissional em Gestão em Negócios Turísticos, da Universidade Estadual do Ceará (UECE)

³⁹ Reportagem intitulada “Fortaleza cheia de graça”, jornal *O Povo*, Caderno *Vida e Arte*, Fortaleza, p. 5, 27/08/2008; assinada por Tiago Coutinho.

Algumas notícias sobre ações institucionais e governamentais, por outro lado, indicam uma provável articulação entre governos e o trabalho dos *humoristas do Ceará*, como se pode observar nos trechos a seguir. No ano de 2003, o Escritório do Riso, coordenado pelo humorista Jáder Soares (o *Zebrinha*), e o então deputado estadual, Artur Bruno (PT-CE), oficializaram através do projeto de lei número 13.317 de 02/07/2003, o Dia do Humorista, a ser comemorado aos 12 de abril, em uma homenagem a Chico Anysio, cuja data de nascimento é esta. Entre os dias 06 e 10 de junho de 2005 a SETUR-CE promoveu a “Semana do Ceará”, na cidade de São Paulo, e em parceria com a empresa aérea TAM (Táxi Aéreo Marília), como já foi dito, colocou Paulo Diógenes (interpretando a sua *Raimundinha*) e Luciano Lopes (com a *Luana do Crato*) dentro de aviões em pleno vôo, realizando apresentações humorísticas, com duração de 10 a 20 minutos, com o objetivo deliberado de divulgar esse humor e seus protagonistas como atrativo turístico do Ceará (BRITO, 2006, p. 110). Em 27 de maio de 2008, a Assembléia Legislativa do Estado homenageou esses humoristas em sessão solene, atendendo a um requerimento do deputado Augustinho Moreira (PV-CE). Este parlamentar enfatizou: “Valorizar o humor do Ceará é valorizar a cultura de um povo”. Nessa solenidade, o então presidente da ASCEHUM, o humorista Lailton Melo, fez um pronunciamento, em nome dos homenageados, no qual destacou que os humoristas constituem “uma importante indústria de entretenimento” para o turismo do Ceará.

Outra ação governamental, realizada em resposta ao reclame da Associação antes mencionado, demonstra a atenção voltada a esses profissionais; refiro-me ao projeto “No Ceará é Assim – O melhor humor do mundo”, que com o apoio da SETUR-CE levou ao Teatro Brigadeiro da cidade de São Paulo, nos dias 3, 4 e 5 de novembro de 2008, a 1ª Mostra de Humor do Ceará. Os humoristas João Neto (*Zé Modesto*), Paulo Diógenes (*Raimundinha*), Lailton Melo (*Lailtinho Brega*), Ciro Santos (*Virgínia Del Fuego*), Augusto Oliveira (*Augusto Bonequeiro*), Adaildo Neres (*Adamastor Pitaco*) e Valéria Vitoriano (*Rossicléa*) realizaram suas apresentações neste evento. O peculiar aqui, é que o título deste “grande *show* de humor” (foram 7 em 1) evoca a imagem de uma “tradição humorística” do Ceará (“No Ceará é Assim”); ou seja, mais uma vez, a idéia de um “povo irreverente” é suscitada pelos humoristas. O patrocínio do evento, pelo Governo Estadual do Ceará, foi fruto de reivindicações dos humoristas junto ao Executivo local.

Em janeiro de 2009, o dito espetáculo humorístico foi apresentado no Teatro do Centro de Convenções do Estado do Ceará com a direção do ator e diretor Carri Costa e teve o subtítulo modificado para: “No Ceará é Assim – Uma feira de humor”, uma alusão ao fato de o Centro de Convenções abrigar, periodicamente, eventos comerciais que têm,

simultaneamente, conotação festivo-cultural. Dentre outras, são exemplos: bienal do livro; feira da música; feira internacional de artesanato e feira das nações. No caso, a intenção do espetáculo, que teve uma direção teatral, foi encenar uma “feira popular” na qual os humoristas inseriam seus personagens. No dia 21 de abril de 2009, um domingo, foi ao ar pela TV Verdes Mares, “No Ceará é Assim”, um programa realizado em homenagem ao citado Dia do Humorista e que foi filmado no dia 12 do mesmo mês, em uma noite de terça-feira, no Teatro José de Alencar em Fortaleza. O programa teve a participação dos humoristas Lailton Melo (*Lailtinho Brega*), Paulo Diógenes (*Raimundinha*), Ciro Santos (*Virginia Del Fuego*) e João Neto (*Zé Modesto*). O espetáculo, transmitido pela TV Verdes Mares, propunha-se a mostrar um pouco do *show* de cada um deles.

Todas essas ações institucionais e governamentais são significativas para o que afirmo aqui, repetindo: que a concepção de uma “tradicional molecagem cearense” é apropriada por esses profissionais do humor no Ceará de maneira mais incisiva nos dias atuais. Logo, é possível dizer que esses profissionais são tomados, pelos meios de comunicação locais, por políticos e por eles próprios, como os atuais representantes de uma “gaiatice do povo cearense”; ou seja, são vistos e se vêem como representantes de uma “cultura cearense”.

Diante disto, uma pergunta cabível é: que “molecagem” é essa feita por eles? Como procurei mostrar no capítulo anterior, à idéia segundo a qual, “o cearense é irreverente ou moleque” têm sido atribuídos, historicamente, diferentes significados; portanto, deve-se atentar para a pluralidade de interpretações que pode ser associada às mesmas expressões. Lembrando Marco Aurélio Ferreira da Silva (2003), depende de quem a invoca, qual a sua intenção e o momento em que é enunciada. Por exemplo, a expressão “Ceará moleque”, a qual, acredito, originou essa controversa idéia de uma “irreverência inata do povo cearense”, possuía nas obras de Oliveira Paiva (*A Afilhada*, 1889) e de Adolfo Caminha (*A Normalista*, 1893) um significado pejorativo de *não-nobreza* e *canalhice* sendo associada a um comportamento típico dos “pés-de-poeira” ou do “povo pobre”; ou seja, serviu também como um *estigma* (GOFFMAN, 1988) para um dado lugar social.

A proposta específica da pesquisa que realizei foi a de analisar o espetáculo de humor de Eddi Lima, que se apresenta como a *Madame Mastrogilda*, em alguns bares, churrascarias e barracas de praia, nas noites de Fortaleza. Assim, procuro compreender como este faz rir, como provoca o riso. Eddi Lima é um desses *humoristas do Ceará*. Dessa maneira, com este estudo, talvez, se possa responder, mais apropriadamente, a pergunta já explicitada: que “molecagem” é essa feita por esses profissionais do humor no Ceará?

O show de humor de *Madame Mastrogilda*

Preparem-se a partir de agora o *show* vai começar. Ela não é banda Líbanos mas é Inconfundível. Seu *show* não é um programa da Globo, mas é Fantástico. Oooh é a Mastrogilda, a Madame sou eu, a Madame não é você! Oooh é a Mastrogilda, se está carregado vou descarregar. Olha meus companheiros eu queria dizer pra vocês que essa Mastrogilda não é a Juliana Paes, mas é booa! Ói menino eu vou deixar tu assistir esse *show* mas num é pra aprender nome feio não! Pooooorra mãe! E se você não gosta de *show* de humor... sai de reto inseto sai voado carregado! Agora com vocês diretamente daqui mesmo porque ela já está lá dentro... toda a versatilidade e o carisma dela: Madame Mastrogilda! Êeeeehh!!

É assim que o serviço de som anuncia o início da apresentação do humorista Eddi Lima, ou melhor, de *Madame Mastrogilda*, que se apresenta numa das barracas da Praia do Futuro, em Fortaleza. É uma terça à noite do mês de julho de 2008, período da chamada alta estação turística no Ceará; a platéia assistente é composta, na sua grande parte, de pessoas provenientes de outras diversas partes do país. A *Madame* sobe ao palco com o seguinte visual: sandálias plataforma, uma saia roxa com bolinhas brancas por sobre uma calça *leg*, também roxa; maquiagem forte, peruca loira, colares, pulseiras e brincos, tudo muito exagerado e bem chamativo. Desse modo, tem-se ali uma “mulher”, no mínimo, “diferente”.

O nome do espetáculo que Eddi Lima apresentava, no período em que realizei a pesquisa, era “Borboleta Roxa” que, aliás, era também título de uma música e do seu segundo CD, lançado à época. A cor roxa, predominante no vestuário e na maquiagem dessa personagem, segundo o próprio humorista, possui um significado místico para ele: “é uma cor transcendental”. Aqui, acredito, que tanto as roupas quanto os acessórios e a maquiagem dessa personagem podem ser compreendidos como o que Umberto Eco (2001) chama de “a estrutura do mau gosto”. Segundo o autor, é o *Kitsch*, definido no campo artístico como a “*prefabricação e imposição do efeito*” (grifos do autor). No seu raciocínio, o “mau gosto” ou o *Kitsch* na arte é uma *mentira estrutural*, é o *falso*, é o que está fora do contexto original em um outro que não o suporta ou que o integra de maneira disforme, assim, ele (*obra falsa*) estimula ou provoca o efeito da *obra original*, é o que ele chama de *Kitsch*.

Dessa maneira, o tipo de vestuário de *Mastrogilda* e os objetos usados na composição da sua indumentária expressam a constituição da linguagem *Kitsch* e esta tenta estimular ou provocar o efeito, a *mentira* ou o *falso*. Entretanto, o que o humorista aqui procura fazer é inventar uma espécie de imitação do real, de modo caricato. Ele procura, de diversas formas e apelando para diferentes performances, alcançar uma resposta do público, expressa no riso, e não propriamente obter algum efeito de fruição artística – isso ao menos

em um primeiro plano, já que podemos compreender o trabalho dos atores e humoristas como arte. Quero dizer que o *Kitsch*, aí, é posto de forma proposital; ele faz parte do mote da comicidade, entra na fabricação do cômico. A *Mastrogilda* é uma “mulher”, entre aspas, pois é fictícia; o que se procura propositalmente é imitar disformemente o feminino; tudo é *falso* ou é de “mau gosto”, porque é exatamente o que se procura mostrar, na intenção de chocar ou escandalizar o público para a produção do riso.

Os espetáculos que assisti de Eddi Lima⁴⁰ começavam, no geral, com a *Madame* no palco com um microfone às mãos; a personagem sugere um tema e, com isso, conta piadas e narra situações engraçadas, que teriam acontecido com ela mesma. É uma forma de fazer humor na qual o narrador se coloca como o protagonista de estórias inusitadas ou, mesmo, ridículas, o que também é uma espécie de autoderrisão. O humor de *Madame Mastrogilda*, no geral, é indecoroso ou despudorado; o gestual e o vocabulário exploram assuntos relacionados às excrescências, ao sexo e aos órgãos genitais de modo freqüente nas suas apresentações. Pode-se mesmo pensar que este tipo de humor é comparável com aquele expresso pela “cultura cômica popular” da Idade Média, descrito por Bakhtin (1999), o qual tinha como mote para o riso o “baixo material e corporal”. As seguintes piadas são exemplares disso:

Eu levei meu namorado lá pra casa e pense num homem pra peidar podre. Ele soltava peido que a catinga subia e minha avó entrava em transe (Mastrogilda faz uma careta), a velha ficava aranhada. Mas quando tem cachorro na sala que alguém solta pum quem é que leva a culpa? A minha avó dizia:

- Rex sai daí, cachorro teimoso, sai daí; Ele disse:

- Mastrogilda vem cá, ela está pensando que é o cachorro é? Ele soltou outro, a cantiga subiu e aquele azedo criatura, chega ela (a avó) ficou tonta.

- Rex sai daí cachorro teimoso, já mandei tu sair debaixo da cadeira do homem, do visitante! Ele disse:

- Mastrogilda, pronto, eu vou passar a noite toda peidando e ela podando culpa no cachorro. Na hora que ele soltou o terceiro ela (a avó) pegou a chinela e disse:

- Rex, será possível que esse homem vai acabar cagando em cima de ti e tu não sai daí? (Do espetáculo “Borboleta Roxa”, *Canto do Baião*, 12 dez. 2007).

Pense num cara de pau! Ele disse assim:

- Mastrogilda, com esse seu corpinho que você tem, eu tinha coragem de lhe dar 5 reais.

- Mulher 5 reais!!! Eu disse meu filho isso aqui é um xinim num é um Toto-Lec não! (Do espetáculo “Borboleta Roxa”, *Canto do Baião*, 16 dez. 2007).

Como disse, o despudoramento aqui demonstrado é recorrente durante todo o espetáculo; seja nas piadas, seja no gestual do humorista. Eddi Lima, aliás, com a sua

⁴⁰ Assisti a 4 espetáculos de Ed Lima, em 3 estabelecimentos diferentes, e com distantes espaços de tempo entre um *show* e outro na intenção de que as apresentações variassem mais. Foram dois em dezembro de 2007, um julho de 2008 e outro em fevereiro de 2009.

Mastrogilda, interpreta uma mulher bastante desbocada e indecente. É interessante ressaltar, no momento, outro ponto: um grande número desses *humoristas do Ceará* possui personagens femininos. Paulo Diógenes, com a sua *Raimundinha Jereissati*, foi um dos primeiros a se travestir e, logo depois, Ciro Santos com a personagem *Virginia Del Fuego*. Além destes, é fácil citar outros: Antônio Fernandes (*Skolástica*), Luciano Lopes (*Luana do Crato*), Jaderson Cavalcanti (*Titela*), Luís Antônio (*Aurineide Camurupim*). Paulo Diógenes, na revista *Entrevista* (já citada anteriormente), disse que quando começou “as pessoas tinham uma imagem do personagem em relação à pessoa”, associando “o criador à criatura” e tentou “mostrar às pessoas que aquilo era uma profissão, que aquilo era o meu trabalho”; assim, ele se considerou um diferencial em relação à “quebra de preconceitos”. Esse humorista se refere, na mesma publicação, ao homossexualismo: “Porque se o cara está vestido de mulher, as pessoas já vão logo associando a imagem do homossexual”⁴¹.

Indagado sobre o porquê da escolha de um personagem feminino, Eddi Lima afirmou que, talvez, fosse “para se esconder”, pois considera a *Mastrogilda* muito diferente de si próprio: “ela é tudo aquilo que eu não sou”. Afirmou, ainda, ser mais fácil fazer humor desse jeito, uma vez que se sente à vontade com a personagem, por ela servir como um tipo de escudo e mostrar uma outra pessoa que ele não é. Eddi falou, também, o seguinte a respeito do porquê se vestir de mulher:

Então, eu percebo e todo mundo percebe – quem produz quem trabalha com isso percebe – que o cara que se veste de mulher, ele chama mais atenção do que aquele que sobe no palco e pá pá pá, contando piada [...] e principalmente quem se autoflagela como é o meu caso... (EDDI LIMA, entrevista concedida ao autor, em 21/01/2009).

Nesta pesquisa, não importa, ou pouco importa, entender a relação entre o autor/ator e a sua personagem; no entanto, pensar que os humoristas que se vestem de mulher estejam apenas tentando dar vazão a sua sexualidade é reduzir ou simplificar esse fenômeno. Além disso, a meu ver, é preciso atentar para uma discussão que indique quais as figuras de mulher que esses humoristas interpretam; ou seja, qual o lugar social dessas “mulheres caricatas”? Que valores culturais são realçados com essas personagens? Por exemplo, a *Raimundinha Jereissati*, segundo Paulo Diógenes, foi inspirada “nessas mulheres de subúrbio, batalhadoras e ignorantes, que eu digo, no pé da palavra”; ou seja, uma “mulher do povo”. Esse humorista se refere à imagem de uma mulher, no caso, pobre e trabalhadora. Mas, no *show* de *Madame Mastrogilda*, quais as representações de lugar da mulher na sociedade

⁴¹ Revista *Entrevista*, do curso de Comunicação Social da UFC. Fortaleza, julho de 2006, p. 6.

cearense ou brasileira podem ser encontradas? E mais, que representações da relação homem-mulher esse espetáculo humorístico evoca?

Em uma de suas apresentações, a personagem fala ao público que veio para o *show* em uma “topic lotada”, fazendo alusão à situação do transporte público em Fortaleza e evocando a imagem de uma “mulher de periferia”, a qual circula pela cidade de ônibus e *topics*. Assim, como a *Raimundinha* de Paulo Diógenes, aqui, a personagem de Eddi Lima também evoca a imagem de uma “mulher do povo”. Se referindo à “topic lotada”, a qual a *Madame* disse ter vindo ao espetáculo, *ela* conta uma piada que indica uma das representações da relação homem-mulher que essa personagem alude nas suas performances.

A *Madame*, neste espetáculo, contou que, no citado transporte (a “topic lotada”), foi assediada por um homem que “encostou” nela (o humorista aponta para as nádegas) e disse a ele: “- Meu filho saia daí, se não eu vou chamar a polícia; - Calma, Madame, isso aqui é só um momento de fraqueza, disse o homem; - E por acaso meu cu é vitamina baitola?”. Aqui se tem alusão à imagem do homem libidinoso, de um “tarado sexual”, que assedia desrespeitosamente uma mulher, se aproveitando da desconfortável situação dentro de um transporte coletivo com excesso de passageiros. Nesta piada, o humorista, também, lembra a imagem da mulher que serve como objeto de desejo sexual. Representações similares estão presentes na seguinte piada, contada pela personagem:

Mulher eu vinha andando e o homem:

- Ei gostosa; e eu (Mastrogilda dá uns passos com a cabeça erguida) para dar uma de difícil. Ele disse:

- Mastrogilda se tu tem tudo isso (a Madame aponta para o seu corpo), mas não faz isso (ela faz um gesto com as mãos indicando o ato sexual), vai morrer disso (ela aponta para a cabeça indicando loucura); Ai é, eu disse:

- Pois se tu tem isso (Mastrogilda ergue o antebraço com a mão fechada se referindo ao pênis masculino ereto), mas não tem isso (com uma articulação dos dedos mindinho e o indicador, da mão direita, a Madame se refere ao dinheiro), vai morrer disso (ela faz um gesto indicando a masturbação masculina) (Do espetáculo “Borboleta Roxa”, *Croco Beach*, 27 jul. 2008).

Ao contar essa piada, Eddi Lima evoca a idéia da “mulher gostosa”, da “mulher sensual”; aquela que, mais uma vez, é desejada sexualmente. O humorista, aqui, também alude à imagem do “homem atrevido”, não propriamente de um “tarado sexual”, mas que, do mesmo modo, não trata com respeito a mulher quando insinua, grosseiramente, que ela precisa fazer sexo (com ele), se não, ficará louca. Outra representação encontrada aí é a de uma “mulher interesseira”, a qual prefere homens com *status* ou dinheiro; isso aparece quando a *Madame*, ao responder o atrevimento, indica que um homem sem dinheiro vai “morrer se masturbando”, pois não teria condições de “ter” uma mulher (no caso, a piada se

refere ao ato sexual). Tais representações enfatizam, assim, certas formas de ver e perceber o homem e a mulher em um determinado meio social (o “atrevido”, a “gostosa”).

Sobre a relação homem-mulher retratada no *show* do Eddi, percebo que o modo como o humorista abordou tal tema foi “brincando” com o que há de conflituoso nessa relação e deletério para o lado feminino. As representações de homens evocadas nas piadas da personagem de Eddi Lima trazem, geralmente, a idéia do atrevimento e da concupiscência; ou seja, faz alusões às imagens do homem que fica dando “cantadas sem graça” nas mulheres que passam nas ruas, e do homem libidinoso ou indecente que fica se “encostando” nas mulheres em “topics lotadas”. Em duas piadas, que se repetiram, nas apresentações que assisti, a *Madame* confirma, novamente, o que acabei de dizer: 1ª) Um estrangeiro, um francês, a chamou para um canto e disse: “Mastrogilda quero dar um *chupon* em *la priquitelle*; eu disse: - Meu filho eu não sou rapariga não”; 2ª) *ela* estava andando e um homem falou: “- Eu não sabia que Boneca andava; e eu disse: - Não sabia que Soim (uma espécie de pequeno macaco comum na América do Sul) falava”. Aqui, mais uma vez, o humorista evoca imagens da relação entre os sexos as quais estão imbuídas de valores culturais que realçam a licenciosidade no homem e a sensualidade na mulher.

Ao lançar o espetáculo “Borboleta Roxa”, Eddi disse que se propôs a abordar a “questão da lei Maria da Penha” (lei nº 11. 430 de 07 de agosto de 2006) – lei que combate a violência e a exploração contra mulheres no Brasil. De fato, no começo desse espetáculo, a personagem sempre anunciou que iria, naquele *show*, “defender as mulheres” e/ou dedicar o espetáculo às mulheres. A música, que leva o mesmo nome do espetáculo e do segundo CD de *Mastrogilda*, conta a estória de uma mulher que apanhou do marido até ficar com a “borboleta roxa”, e que ao conseguir ter a referida lei a seu favor se livrou dessa incômoda situação. Detalhe, no encarte deste CD, tem o telefone e o endereço eletrônico do S.O.S. Mulher – programa ligado à Secretaria de Segurança Pública do Estado do Ceará, que apura denúncias de violência praticada contra as mulheres.

No referido espetáculo de *Mastrogilda*, o humorista também se refere às imagens da “mulher casada” e da “divorciada”, no entanto, mulheres que são bastante ressentidas com o relacionamento ou que não vêem com bons olhos o “esposo” ou o “ex”. Um de seus bordões, nos espetáculos que assisti, depois de contar as piadas antes citadas, era: “Olha, eu vou dizer uma coisa, é por isso que eu não quero mais saber de marido na minha vida. Marido para mim é igual menstruação, quando chega incomoda e quando atrasa preocupa”. Nos *shows* que presenciei, o humorista contava uma piada na qual evocava as imagens do marido que sai para beber e da mulher que, em casa, o espera:

Meu marido todo dia chegava em casa era duas, três horas da manhã; duas, três horas, todo dia criatura! Aí, uma vez eu me escondi detrás de um pé de samambaia para dar um susto nele. Quando dei fé, lá vinha ele mais melado do que mão de parteira; aí, eu para assustar fiz assim: Aoooouuuuu! Oh criatura eu com essa minha cara, atrás da moita, só o vulto na sombra, e ele:

- Quem é que está aí? Bora, vai dizer não? E eu só de mal:

- É o satanáaaaas! (Sabe o que foi que ele disse?)

- Tenho medo de tu não, macho, eu sou casado com a tua irmã! (Do espetáculo “Borboleta Roxa”, *Croco Beach*, 27 jul. 2008).

A instituição do casamento não é bem vista na fala da personagem de Eddi; e as representações aludidas por *Mastrogilda* sobre a relação homem-mulher são significativas do porquê dessa rejeição ao matrimônio: são as representações da mulher honesta e fiel e do homem concupiscente e infiel. A personagem de Eddi, nas performances, perguntava à platéia se “sabiam qual a diferença da mulher para o homem” e respondia: “A mulher está sempre do lado do homem para o que der e vier; já o homem está sempre esperando aquela que vier e der para ele”. A *Madame* completava, logo em seguida: “Hoje em dia casamento é igual Salve-Rainha, no começo é vida, doçura e esperança nossa, depois é só gemendo e chorando nesse vale de lágrimas”. Aqui, o humorista não apenas brinca com a instituição do casamento, mas evoca representações sobre a relação da mulher e do homem no meio social brasileiro.

Destarte, lembrando Roberto Damatta (1999) n’*O que faz o brasil, Brasil?*, de uma maneira geral, nas piadas descritas até aqui, nos espetáculos de *Mastrogilda* tanto se evoca a imagem da “mulher da rua”, não propriamente uma prostituta, mas aquela que pode ser “a comida de todos”⁴², a qual está “disponível” e, contudo, não serve para o casamento; como, também, se evoca a imagem da “mulher da casa”, aquela que estaria à disposição do marido e da família e que seria fonte de virtude na sociedade brasileira, mas que no *show* de Eddi Lima, teria uma relação desgastada com o marido.

No geral, é possível dizer que as imagens do feminino e da sua relação com o gênero oposto, trabalhadas nas piadas em formas de estórias narradas no espetáculo de *Madame Mastrogilda*, expressam algumas interpretações sobre a condição da mulher e do papel do homem nas relações entre os sexos no Brasil. Por exemplo, a imagem da mulher sensual, da “gostosa”, que ao caminhar é alvo de “cantadas sem graça”; e a do homem concupiscente e atrevido que assedia sexualmente mulheres em “topics lotadas” e o qual está “sempre esperando a (mulher) que vier e der para ele”. Fazendo uma analogia com a

⁴² Damatta (1984) trabalha a metáfora da comida na relação homem-mulher no Brasil. Esse autor defende que a associação do ato de comer e a relação sexual, para os brasileiros, indica não apenas um modo de conceber a sexualidade, mas um modo de resolver a relação homem-mulher pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro.

compreensão de Damatta e algumas representações evocadas nos espetáculos de *Madame Mastrogilda*, é possível pensar que a representação de “mulher da rua” pode ser comparada à imagem da “gostosa”; e a imagem de “mulher da casa” pode-se comparar com a da mulher que “está sempre do lado do homem para o que der e vier”, ambas aludidas nos *shows* do humorista.

Por fim, repetindo, essas representações da relação homem-mulher, evocadas no espetáculo de Eddi Lima, se aproximam do que Damatta (1999) fala acerca das dimensões da *casa* e da *rua*; duas dimensões diferentes, mas que se complementam no meio social brasileiro e que são modos de ler, explicar e falar do mundo. Dimensões da vida social permeadas de valores e de realidades múltiplas que influenciam o tratamento entre homens e mulheres na sociedade brasileira. Tratamento este, que passa, segundo o sociólogo, também pelo “código da comida” e se diferencia, dependendo do espaço (*casa* ou *rua*) em que ocorram as relações entre tais categorias sociais. Em relação a esse “código” nas relações homem-mulher, a seguinte piada é um exemplo:

Gente aconteceu uma humilhação tão grande. Eu acho que nem vou dizer. Eu fui para o restaurante com o meu marido e a conta deu 400 reais. Pense na vergonha, ele olhou para o garçom e disse assim:

- Que foi que eu quebrei nessa porra?! O garçom muito educado disse:
- Moço, mas nós colocamos na mesa um vinho importado.
- Eu não bebi.
- Não bebeu porque não quis, mas estava aqui.
- Teve música ao vivo, forró pé-de-serra, teve *show* de humor.
- Eu não assisti que eu tava de costas.
- O Senhor não assistiu porque não quis, mas estava acontecendo tudo aí no palco.
- É, mas está caro.
- Nós colocamos um prato de entrada delicioso para o Senhor comer.
- Eu não comi.
- Não comeu porque não quis, mas estava aí.
- Está bom. 400 menos os 300 por você ter comido a minha esposa, está aqui os 100. O pobre do garçom olhou e disse:
- Mas, moço, pelo amor de Deus, eu nem olhei para a sua esposa, eu não comi ela não!
- Não comeu porque não quis, mas ela estava aqui (Do espetáculo “Borboleta Roxa”, *Croco Beach*, 27 jul. 2008).

A mulher que “vira comida”, suscitada na piada, é uma representação de como é visto e vivido o relacionamento homem-mulher na sociedade brasileira, conforme Damatta (1999). A piada ao ilustrar tal modo de ver e viver o mundo indica, também, uma desvalorização do sexo feminino no tratamento dispensado pelo homem.

É mister ressaltar que algumas das estórias engraçadas narradas pela *Madame* no palco não são de autoria desse humorista. Eddi Lima disse que antes de montar seus espetáculos, por exemplo, faz pesquisas em livros de piadas. Ainda, no seu *show*, a

Mastrogilda também conta situações sobre sexo na velhice e de meninos que gostam de falar palavrão. Depois de contar piadas e narrar suas histórias, a personagem desce do palco e passeia por entre as mesas, parando aqui e ali, para fazer chacota com a platéia e, às vezes, com os garçons do estabelecimento. O mote para as zombarias, geralmente, são os caracteres físico-estéticos das pessoas (gordo, magro, alto, baixo, careca) e as débeis associações como “loira = burra”. O escárnio também pode ser alusivo a certos estereótipos do tipo “o carioca é malandro”, o que ensejou, por exemplo, uma interação como a que presenciei, quando a personagem se dirigindo a um grupo de cariocas que assistia a um dos seus *shows*, fez a provocação: “Ei, meu povo! Esses colar aqui é tudo bijuteria viu, num é de verdade não!”. Essas brincadeiras ou piadas feitas com as pessoas descambam, às vezes, para o esculacho. Ao ver um menino magro na platéia, por exemplo, *Mastrogilda* disse: “meu filho, vou lhe arranjar uma vaga no IPREDE”⁴³. Quando olhou para um garçom, que passava pelas mesas, um tanto apressado para atender a clientela, a personagem, querendo insinuar que se tratava de uma pessoa feia, falou: “meu filho, você parece um chupa-cabra”.

Sobre esse recurso de brincar com o público para provocar o riso, característica comum entre alguns desses *humoristas do Ceará*, é interessante mencionar uma reclamação feita na seção de cartas de um jornal de Fortaleza, em 2006. Sob o título de “constrangimento” a carta de O. C. J. (prefiro não citar o nome por extenso) afirmava que os “humoristas locais” perdiam a “oportunidade de receber de forma cortês e gentil” as pessoas que pagam ingressos ou *couverts* para assistirem as suas apresentações. E continua: “Já fui a vários *shows* de humor e o que vi foi espetáculos de baixaria, discriminação, desrespeito e constrangimento a visitantes de Fortaleza, com raras exceções”⁴⁴. Ouvi, igualmente, críticas ao modo como os *humoristas do Ceará* interagem com o seu público, nos espetáculos de humor, feitas por parte dos alunos de um curso destinado à qualificação de guias turísticos, ofertado pelo Memorial da Cultura Cearense. Isto ocorreu por ocasião dos debates em torno de uma palestra que proferi para aquela turma, abordando a construção social, histórica e simbólica da idéia de um “Ceará moleque”⁴⁵.

Henrique F. Carneiro (2003), em artigo integrante de uma coletânea que reúne trabalhos sobre aspectos de manifestações da cultura no Ceará, analisa “a dietética na formação dos laços sociais do povo cearense” e, baseado na teoria freudiana dos chistes,

⁴³ Instituto de Prevenção à Desnutrição e à Excepcionalidade de Fortaleza.

⁴⁴ A carta do leitor foi intitulada de Constrangimento, *O Povo*, Cartas, Fortaleza, p. 7, 07 jul. 2006.

⁴⁵ “Que história é essa de Ceará moleque? – Pensando uma interpretação sobre o que faz ser cearense”, palestra apresentada ao curso *Museus: Patrimônio de Todos*, ofertado pelo Memorial da Cultura Cearense do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, no dia 28 de maio de 2009.

afirma que o humor e o riso são, também, formas de se devorar o outro. Segundo esse autor, o “humor cearense” *não nega suas intenções dietéticas*. E acrescenta que o desejo de deglutição do próximo no “nosso humor” seria “uma superposição de riso e tragédia”; diz, ainda que, para se comprovar isso, “basta ir a qualquer espetáculo e identificamos que o público é a vez do *menu*” (CARNEIRO, 2003, p. 277). Carneiro se refere, também, à existência de uma “antropofagia sublimada” que estaria no “espírito moleque do povo cearense”.

Para José de Souza Martins (2000), o deboche e um *riso crítico* são marcantes na “cultura brasileira” e surgem como uma “crítica mutilada à nossa modernidade anômala”; segundo esse autor, este não é um riso que carrega uma reivindicação social organizada ou uma crítica social propriamente dita sobre os rumos da modernização. O deboche e o riso, no Brasil, constituem uma “crítica mutilada” (MARTINS, 2000, p.32) às mudanças sociais e culturais influenciadas pela modernidade capitalista no país. Aproximando-se do que fala Martins (*op. cit.*), tal cultura surge na desengonçada e caricatural junção do que é “moderno” com o que não é; “na forçada convivência de relações desencontradas, culturas justapostas e desfiguradas pela justaposição”.

Sem questionar o mérito dessas análises, e tendo como base os resultados desta pesquisa, concordo que um riso de escárnio, de zombaria ou de deboche é uma “particularidade” do “povo cearense” ou da “cultura brasileira”. E com os *humoristas do Ceará* tal maneira de fazer rir é, mais uma vez, explorada. Contudo, um “riso agressivo ou hostil”, o deboche ou escárnio não são exclusividades do *cearense* ou do *brasileiro*, nem desses humoristas. Como foi visto, no primeiro capítulo desta dissertação, um “riso agressivo”, por exemplo, esteve presente na prática do *charivari* do medievo europeu. O que é de fato notório, é que o esculacho com o público assistente nesses *shows* de humor do Ceará entra como um recurso para se obter o riso.

Como um dos pontos altos do espetáculo “Borboleta Roxa” de *Madame Mastrogilda*, a personagem, depois de passear pelas mesas, retorna ao palco, levando consigo três “vítimas”, isto é, três homens, escolhidos em meio à platéia, e os faz se fantasiarem de “borboletas roxas”, com asas e anteninhas roxas. É montada ali uma espécie de concurso no qual os candidatos devem dançar o *funk*, o samba e o *reggae* da “borboleta roxa”, ao som de uma música do anedótico repertório do humorista. Aquele que obtiver melhor “performance” – quem arrancar mais gargalhadas e aplausos – ganha um brinde. Depois da cena que proporciona o riso pelas ridículas atuações dessas “borboletas”, os três homens se retiram um pouco de cena, como que encerrando-se ali um ato teatral, e, em seguida, voltam ao palco, desta vez para dublarem músicas de Ivete Sangalo, Cláudia Leite e Solange (estas são

cantoras brasileiras), usando perucas e vestidos a caráter. Aqui, a cena dessas falsas cantoras, mais uma vez, arranca gargalhadas da platéia. Ao final de cada apresentação, a personagem canta as músicas de seu anedótico repertório.

Conforme Eddi Lima, a sua personagem se torna engraçada pela “espontaneidade que ela tem em cena”, é com “o improvisado e a criatividade” que este humorista diz provocar o riso: “o que deixa a *Mastrogilda* muito engraçada são as respostas que ela dá de imediato ao público quando ela está fazendo platéia, então são coisas que saem naturalmente que depois você não consegue mais resgatar”⁴⁶. No *show* “Borboleta Roxa”, Eddi disse que *Mastrogilda*, saindo de uma tendência que, segundo ele, a maioria dos humoristas possui, qual seja a de “escrachar com a mulher, como sogra”, ele resolveu “pegar no pé dos homens”. Quando indagado sobre a relação que tem com o público – no caso, me referi especificamente à “dança das borboletas” antes descrita –, Eddi respondeu: “o pessoal faz questão de participar”; e quando mencionei que pessoas acham “depreciativo” esse tipo de humor, Eddi como que se defende, afirmando que o espetáculo é feito para o público e prefere seguir o que a maioria quer. Reconheceu que “crítica sempre vai ter”, mas, disse que não vai deixar de atender “aos 90% que gostam da putaria”.

Em outro momento, ainda a respeito da sua relação com o público, especialmente referindo-se a essa parte em que diz “brincadeiras” com o público, a qual ele chama, “fazer platéia”, o humorista disse que a *Madame Mastrogilda* “mexe com a auto-estima do cara”. Ao mesmo tempo, Eddi afirma saber que, “às vezes, tem humorista que brinca com o defeito do cara; defeito físico, eu não mexo, eu valorizo”. A propósito, o entrevistado dá um exemplo, relatando uma brincadeira que costuma fazer, quando vê um homem baixo na platéia:

Ai um homem baixinho, adoro homem baixinho, [...] gente é coisa melhor que tem é você dançar com homem baixinho, porque ele fica com a cabeça na altura dos seus peitos [...] e você tem chance de paquerar por cima, então para quê coisa melhor, se for cearense melhor ainda porque você aproveita a cabeça chata e bota um copo de cerveja para ir tomando, então assim, o cara ri da putaria, mas eu não ofendi ele, não ofendi a moral dele (EDDI LIMA, entrevista concedida ao autor, 21/01/2009).

No geral, essa observação feita aqui pelo humorista, sobre o recurso de “mexer” com o público para provocar o riso, ser algo que ele faz de maneira não ofensiva, pode ser entendida, também, como uma espécie de resposta a críticas, como a da carta citada anteriormente. Talvez, possamos dizer que exista, por parte de Eddi, o reconhecimento de um tipo de *censura moral*, relativa à maneira de fazer rir praticada em alguns desses espetáculos de humor do Ceará. E, ao lado do discurso tomado por alguns como moralista ou de censura –

⁴⁶ Entrevista concedida ao autor: 20/01/2008.

afinal, em todas as sociedades há valores norteando as práticas culturais –, em meio ao público presente às apresentações, ou fora dele, há pessoas que aplaudem o humor debochado, pornográfico. Ao que pude observar, ao longo da pesquisa, é notório, no espetáculo de Eddi Lima, que esse é um recurso que provoca o riso ou, mesmo, gargalhadas na platéia.

Antes de definir o espetáculo humorístico do Eddi Lima como meu objeto de estudo, e antes do início da pesquisa propriamente, assisti a espetáculos de outros humoristas. Foi o caso das apresentações de Ery Soares e Amadeu Maia (que interpreta a *Biba*). O primeiro não possui um personagem e faz o chamado “humor de cara limpa”, usando roupa formal. Porém, a exemplo do que ocorre com o humor que faz Eddi, o gestual e o vocabulário usados, nesses espetáculos, se referem ao sexo, às excrescências e ao “baixo corporal” (BAKHTIN, 1999). No palco, Ery Soares conta piadas alusivas a velhos e a homossexuais, e faz imitações de personalidades famosas como, por exemplo, o ex-Presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, o FHC, e o “Rei do Futebol”, Pelé. Este humorista contou uma estória sobre a ida de tais célebres figuras a uma suposta festa na qual, ao exagerarem na comilança, conversavam, continuavam a comer e soltavam “peidos estrondosos” (a sonoplastia do espetáculo assegurava o som das flatulências). O *show* de Amadeu Maia, que interpreta a *Biba*, um homossexual “bastante afeminado”, é similar, em grande parte ao de Eddi Lima, pois da mesma maneira, possui um personagem, conta piadas licenciosas e despudoradas e anda pelas mesas do estabelecimento “mexendo” com a platéia – eu mesmo fui “vítima” –, brincando, por exemplo, com aspectos físico-estéticos; ele também escolhe algumas pessoas, homens especificamente, para dançarem e cantarem no palco; no caso, ele levou dois homens para imitarem as cantoras da banda Rouge (grupo voltado a um público infanto-juvenil e que possuía, na época, uma coreografia de dança cheia de rebolados).

Apesar das peculiaridades de cada humorista, das diferenças na forma como produzem e conduzem as suas apresentações, a maneira como provocam o riso possui aspectos que são recorrentes nos diferentes *shows*. A licenciosidade nas piadas e nas inusitadas estórias contadas, assim como o escárnio com o público assistente, são exemplos de uma similaridade no modo de fazer rir dos *humoristas do Ceará*. Um espetáculo de feição teatral, protagonizado por Eddi Lima, Amadeu Maia e Luís Antônio, no Teatro São José, em Fortaleza, intitulado “20 e poucos anos”, ficou em cartaz por quase um ano. Ali, era notória a similaridade na maneira de fazer humor, usada por esses profissionais. A proposta deste espetáculo é de uma peça teatral, com um texto a ser trabalhado pelos protagonistas, mas é entrecortado pelas atuações individuais de cada um deles. De início, como testemunhei, os humoristas “mexem” com a platéia ao passarem distribuindo salgados e refrigerantes,

imitando, assim, aeromoças. As piadas ou situações, contadas individualmente, falam, por exemplo, de um homem despudorado que mostra o pênis para a namorada e de uma “loira burra” que quando se encontrava em um avião prestes a cair, começa a apalpar todos os homens na intenção de realizar seus “últimos desejos”.

Uma vez que abordo, aqui, o que há de similaridade ou de constância no fazer rir dos *humoristas do Ceará*, uma pergunta evidente seria: por que escolher o espetáculo de Eddi Lima e não de outro? A escolha do *show* de *Mastrogilda* se justifica, na medida em que o mesmo aglutina esses aspectos semelhantes, encontrados mais ou menos em outras apresentações humorísticas. Além disso, levei em consideração o destaque nos meios de comunicação locais que a personagem passou a ter recentemente, figurando, assim, como uma espécie de representante da “nova geração de humoristas cearenses”. É preciso deixar claro que os aspectos que identifiquei no espetáculo de Eddi Lima e que encontrei, também, nas performances de Ery Soares e Amadeu Maia, não são os únicos modos de provocar o riso que estes humoristas, em particular, possuem para as suas apresentações. Diferentemente de Eddi, Ery Soares, por exemplo, explora imitações de personalidades famosas, e Amadeu Maia, com a sua *Biba*, usa um estereótipo que ridiculariza a homossexualidade, uma “bicha alegre”.

Representações como essas são evocadas corriqueiramente nesses *shows* de humor, de maneira geral, se referem, no exemplo citado, de forma deletéria a uma categoria social como a do homossexual. Tais representações se constituem como imagens estereotipadas e estigmatizadoras as quais acentuam marcas alvo de preconceito. No espetáculo de Eddi Lima, no entanto, pelo menos naqueles em que estive presente, não se trabalha, por exemplo, com a imagem da “bichinha alegre”. As representações que esse humorista evoca nos espetáculos que assisti estão mais ligadas a diferentes figuras da mulher e da sua relação com o homem. Representações que trabalham valores culturais que estão socialmente difundidos na sociedade brasileira como o da sensualidade feminina e o da licenciosidade no homem.

No *show* de *Madame Mastrogilda*, as referências a respeito da mulher, do homem, da velhice, e mesmo da criança, estão, por vezes, associadas às piadas de cunho indecente ou sem pudor, que figuram durante toda a apresentação. Nos espetáculos humorísticos de Ery Soares e Amadeu Maia, como indiquei, as piadas licenciosas, também, são amplamente veiculadas. Longe de qualquer julgamento moralista, é notório, que no espetáculo de *Madame Mastrogilda* o gestual e o vocabulário são indecentes e/ou despudorados; para comprovar isso, é suficiente escutar as piadas contadas na forma de estórias engraçadas nas quais a personagem figura como a protagonista. Eis mais um exemplo:

O começo do relacionamento é uma maravilha. Eu me lembro como se fosse hoje quando eu comecei a namorar com ele, olha a mão boba dele, olha a mão boba [a personagem gesticula, apalpando os “seios”]. Eu disse:

- Meu filho, tire a mãozinha daí, vamos conversar primeiro, vamos dialogar.

- Eu não tenho nada para conversar não, o que eu tenho para conversar eu converso logo com isso aqui.

Aí ele mostrou [a personagem imita o suposto namorado mostrando o pênis], Oh criatura, quando eu olho o tamanho... [demonstra com os dedos]. Eu disse:

- Meu filho, é só isso que você tem para me dizer, é? Quase sem assunto o homem.

(Do espetáculo “Borboleta Roxa”, *Croco Beach*, 27 jul. 2008).

Em resumo, o espetáculo de *Madame Mastrogilda* representa algumas formas de fazer rir que são constantes nos espetáculos dos *humoristas do Ceará*: o uso de personagens caricatas; a licenciosidade nas piadas, com referências ao “baixo corporal” e ao sexo; e o escárnio com o público assistente. Na performance de Eddi, como demonstrei, também são veiculadas representações sobre a figura da mulher e da sua relação com o homem. Eddi Lima, nos seus espetáculos, evoca *representações sociais* acerca da sensualidade feminina e da concupiscência masculina; na verdade, trata-se de interpretações sobre a relação entre os sexos no Brasil e que simbolizam o relacionamento homem-mulher no meio social. Lembro, aqui, como Damatta (1999) entende essa relação se referindo às dimensões sociais da *rua* e da *casa*. Assim, tais interpretações são culturalmente influenciadas e feitas, no referido *show*, de uma maneira cômica, uma vez que, a intenção deste humorista é, obviamente, de provocar o riso.

Enfim, considerando-se o humor de *Madame Mastrogilda* como parte de um “novo humor cearense” (mencionem-se, também, as apresentações de Ery Soares e Amadeu Maia) – o qual é tomado, pelos meios de comunicação locais e pelos próprios humoristas, como representante de uma “tradição moleque” do Ceará – é interessante indagar que “molecagem” é essa feita por tais profissionais.

A molecagem dos humoristas do Ceará

A figura de *Madame Mastrogilda*, segundo Eddi Lima, foi sendo construída ao longo da sua carreira; ou seja, não foi uma personagem que nasceu pronta. Eddi informou que começou a trabalhar com humor em 1991, fazendo uma participação de 5 minutos na apresentação de Paulo Diógenes (*Raimundinha*); à época, a *Mastrogilda* fazia o papel de uma vidente que atendia seus clientes com uma bola de cristal. Essas participações ocorreram na antiga casa *Disque Pizza*, localizada na Av. Dom Manuel, e no *Shopping Pizza*, na Av. Washington Soares, ambos em Fortaleza. Depois, ele foi assistente de palco no programa

Sábado Show que transmitia os sorteios do *Poupa Ganha* (um concurso de prêmios do Ceará da década de 1990); nesse período, a personagem *Madame Mastrogilda* não possuía um visual fixo, pois sempre mudava o figurino a cada programa – “A *Mastrogilda* um dia estava de índia, outro dia estava de Carmem Miranda e o visual dela não se fixou”⁴⁷.

Em meados da década de 1990, Eddi afirmou que se afastou do trabalho como humorista, entrando para a comunidade *Obreiros da Tardinha* (COT) – comunidade de leigos da Renovação Carismática da Igreja Católica no Ceará. Lá, atuou como professor de técnica vocal, uma vez que teve, segundo ele, formação musical pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). E, além de dar aula de canto na igreja, cantava, tocava violão e fazia teatro criando o que ele chamou de “humor para cristão”⁴⁸: convidado pela COT, Eddi fez dois espetáculos cênicos intitulados “Rir para não chorar” I e II; neste caso, escrevia os textos e encenava. A proposta, conforme o entrevistado, era mostrar o cotidiano da comunidade de uma maneira engraçada. Por volta de 2003, ele retornou ao trabalho de humorista, voltando com a *Madame Mastrogilda*; segundo ele, desta vez procurando investir mais no visual da personagem. Fez campanhas publicitárias para empresas locais e lançou um CD intitulado *Sai de Reto*. Junto com o humorista Luciano Lopes (a *Luana do Crato*), Eddi Lima montou, em 2005, um espetáculo intitulado “Ninguém segura essas marmotas”, que também contava com a participação de Ery Soares e Jaderson Cavalcanti (a *Titela*). A descrição do referido espetáculo em jornal de Fortaleza, da época, mostra um pouco mais do modo de fazer rir dessa “nova geração do humor cearense”⁴⁹, da qual Eddi Lima faz parte:

A comédia usa elementos do chamado “*show de bar*”, com piadas individuais de cada um dos humoristas, mas aspectos teatrais foram incorporados, com a marcação de texto, o cenário, as falas decoradas, embora ainda usem muito da improvisação. A peça conta a história de três amigas que estão em busca de alguma forma de ganhar dinheiro e decidem participar de um concurso de cover promovido pela rádio. As marmotas descobrem, entretanto, que o prêmio é, na verdade, uma noite de amor com o radialista dos sonhos das moças: Eri Soares. A partir daí, elas se metem em muitas confusões para ser a vencedora. Mas quem decide a vencedora é o público. “Todas as apresentações têm resultados diferentes, porque são três votações e é a platéia quem vota. O público interage várias vezes na peça”, disse Luciano Lopes, que assume a personagem da Luana do Crato e a direção do espetáculo (Gargalhadas no teatro, *O Povo*, Caderno Vida e Arte, Fortaleza, p. 6, 07 dez. 2006).

⁴⁷ Entrevista concedida ao autor, em 20/01/2008.

⁴⁸ Entrevista concedida ao autor, em 21/01/2009.

⁴⁹ A expressão, “nova geração do humor cearense”, foi usada nessa mesma matéria de jornal citada; e, nas entrevistas que fiz com Eddi Lima, este também se diz parte de uma “nova geração de humoristas do Ceará”. “Nova” em relação aos precursores desse movimento como Paulo Diógenes, Valéria Vitoriano, Lailton Melo e Ciro Santos que continuam trabalhando.

Depois de seu retorno ao “mundo do humor”, Eddi se tornou produtor e passou a promover outros humoristas. O espetáculo “Borboleta Roxa” ganhou prêmio em um festival realizado na cidade de Sobral-CE, chamado de *Humor Fest*, em 2008, como o “melhor *show* de humor do ano”. Nos dias atuais, faz parte do elenco dos programas humorísticos *Vila do Riso* e *As Furonas*, ambos veiculados pela TV Diário e que vão ao ar todos os sábados, à noite. No primeiro programa, interpreta, além de *Mastrogilda*, os personagens *KaKi*, uma “bichinha alegre” cujo bordão é “bate, rebate, finge que bate, faz carão”; e o Manuel dos Canecos, um português que coleciona canecos de artistas. Em *As Furonas*, um programa antes protagonizado por Paulo Diógenes e Ciro Santos, Eddi Lima encarna a própria *Mastrogilda*, e junto a outros parceiros, entrevistam pessoas e “invadem” festas nas noites de Fortaleza.

De acordo com Eddi, para fazer humor é preciso ter zelo, seriedade, ter um figurino, espontaneidade, carisma, saber improvisar e aproveitar o momento para fazer a piada na hora certa. Afirmou, ainda, que no Ceará hoje, o “negócio do humor” é lucrativo, “todo mundo está ganhando muito dinheiro”, principalmente nos períodos chamados de alta estação. Nas férias de julho de 2008, na *Croco Beach*, uma barraca localizada na Praia do Futuro, em Fortaleza, na qual o humorista se apresentava nas noites de terças-feiras, com a espalhafatosa e desbocada *Madame Mastrogilda* ele conseguiu atrair um público assistente que chegou a somar duas mil e quinhentas pessoas em uma noite. Segundo Eddi, uma das razões que explicariam o crescimento deste “lucrativo negócio” e do Ceará ter se tornado “o referencial do humor”, foi o “destaque nacional” de personalidades como Chico Anysio, Renato Aragão e Tom Cavalcante.

É mister dizer, mais uma vez, que a esses humoristas foi atribuída a idéia de um “Ceará moleque”. Recapitulando, quando do seu surgimento, em fins do século XIX, nos escritos de Oliveira Paiva e Adolfo Caminha, a referida expressão carregava o significado de *não-nobreza* e *canalhice*; significados que estavam associados ao “povo pobre” de uma antiga Fortaleza. Com Araripe Júnior, em 1911, o “Ceará moleque” se torna *mito*, foi encarado como uma “tradição”, persistindo, no entanto, o sentido pejorativo e a associação a uma “plebe cearense”. Em uma revista que circulava em Fortaleza na década de 1920, um “espírito moleque” é visto como *símbolo* para o Ceará, porém um símbolo que manchava “nossos foros de gente culta”. A partir da década de 1930, alguns memorialistas, saudosos de um tempo que se perdia, então, com as mudanças na cidade de Fortaleza, apontaram uma “irreverência cearense” como um aspecto positivo do “povo desta gleba heróica de sofrimento”; era uma “cidade moleque” que o tempo levava.

Todavia, o tempo, “compositor de destinos”, passou e levou aquela e, talvez, outras “cidades moleques”. No início da década de 1990, o “boom” de um “humorismo de bar”, em Fortaleza, é associado a uma “molecagem” que, supunha reportagem da época, tratar-se de uma “forma de expressão histórica” no Ceará. Assim, a prática de alguns atores e cantores, que resolveram ser humoristas, foi tomada como expressão de uma suposta “tradicional irreverência cearense”. Pronto, a “molecagem” estava de volta ao Ceará. Mas, e agora, essa “molecagem”, com esses “novos representantes”, ainda se associa a um “povo pobre”, ainda significa “coisa de gente canalha”? Detalhe importante, conforme compreendo, esse tal “boom do humorismo” no Ceará; ou seja, o crescimento desse “*show business*” do humor, se deva mais a incidência nos *media* de âmbito nacional, que alguns daqueles artistas obtiveram, do que a qualquer associação simbólica a uma “tradição cearense” da qual os meios de comunicação locais e os humoristas se apropriam.

Dentre as perguntas elaboradas para as entrevistas realizadas com Eddi Lima, abordei a dita idéia de um “Ceará moleque”. Em um primeiro momento, indaguei se o humorista acreditava que existisse uma “molecagem cearense”, e este respondeu prontamente que sim. O interessante, entretanto, foi o restante da sua resposta:

Eu acho que o cearense é muito sagaz [...] o cearense tem a veia cômica mesmo, nasceu no sangue, sabe, até pelo fato do cearense ser muito espontâneo, ser muito hospitaleiro, e ao mesmo tempo que ele é hospitaleiro, o cearense está espalhado em qualquer lugar do mundo, o cearense é muito isso, eu acho que o Brasil é nordestino (EDDI LIMA, entrevista concedida ao autor, 20/01/2008).

Aqui, não somente uma “molecagem” é vista como natural, mas se justificaria por outros estereótipos sobre o Ceará, como é o caso da hospitalidade e do nomadismo que podem ser considerados, também, como parte de um “imaginário e memória cearenses”. Ao final dessa resposta, Eddi indica uma associação do tipo “Ceará = Nordeste = Brasil”. Uma “molecagem cearense”, nessa concepção do humorista, se estenderia, assim, para fora das fronteiras do Ceará. Como já demonstrei, a referida idéia surgiu de um discurso literário-intelectual e foi simbolicamente coletivizada; ou seja, quando ela é sugerida ao entrevistado, ele se apropria de um discurso já existente. Ressalte-se, também, que aí a “molecagem” é tomada como um aspecto positivo para o “povo cearense” – “o cearense é muito sagaz”.

Em outra ocasião, perguntei ao meu entrevistado se ele se considerava representante de um “Ceará moleque”, e sua resposta foi significativa para a compreensão aqui esboçada sobre a relação entre essa interpretação sobre *o que faz ser cearense* e sua apropriação por parte dos *humoristas do Ceará*. Ele disse o seguinte:

Antes não; antes, eu achava que a Mastrogilda podia ser mais um; mais um, porque existe o primeiro escalão que é aquele pessoal que deu início a tudo; eles fizeram, agora, nós conseguimos pela primeira vez com o Governo do Estado, um patrocínio grande para fazer um espetáculo no Brasil todo e no Centro de Convenções (do Estado do Ceará) que é a “Feira do Humor”. Então lá, justamente, sabe, foi feito uma justiça isso aí; lá estão os que deram início a toda a história do humor, Paulo Diógenes, está o Lailinho, está o Augusto Bonequeiro, está o Ciro Santos [...], está o Adamastor Pitaco e o Zé Modesto [...] então esses caras, eles foram homenageados, foram reconhecidos através da Associação (Cearense dos Humoristas), através do Paulo Diógenes que foi ele que teve a idéia de ir lá e bater na porta do Governo, mas por reconhecimento de que o turista vem para cá, ele vem para rir, porque o cearense é moleque, a coisa do humor é porque nós fazemos piada em tudo [...] o cearense ele faz piada em tudo, de tudo a gente tira uma piada, de tudo a gente faz uma onda, a gente ri das desgraças da gente [...] eu acho que o humor cearense, essa coisa de ser humorista, de ser engraçado, vem de raiz, é da nossa molecagem, é do jeito cearense de ser (EDIVAN LIMA, entrevista concedida ao autor, 21/01/2009).

O espetáculo referido é o “No Ceará é Assim”, citado anteriormente, que teve patrocínio da SETUR-CE, levando os humoristas do “primeiro escalão” – como chamou Eddi – para um teatro de São Paulo, em novembro de 2008, e para apresentações no Centro de Convenções, durante o mês de janeiro de 2009, na cidade de Fortaleza. Como indicou esse humorista, o dito evento foi uma conquista da Associação Cearense dos Humoristas e, também, da iniciativa de Paulo Diógenes junto ao Governo do Estado. Tal ação governamental teria sido um “reconhecimento de que o turista vem para cá (para o Ceará), ele vem para rir, porque o cearense é moleque”. É perceptível, aqui, como esse “discurso da molecagem” é apropriado pelos humoristas, hoje, entrando como um dos motes na reivindicação de ações político-institucionais em prol desses profissionais do humor no estado.

A ação dos humoristas se organizando em Associação; lutando por espaço de atuação, inclusive com o argumento do “humor cearense” servir como atração turística para o Ceará, mas, principalmente, a recorrência aos governos em busca do atendimento de seus interesses; tudo isso ou, toda essa movimentação pode ser entendida como estratégias e mecanismos constitutivos do processo de construção de uma “invenção de tradição”, aproximando-se, assim, daquilo que ensina Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997). *Grosso modo*, ao se arvorarem de representar a “molecagem da cultura cearense”, os humoristas contribuem para *inventar* uma “tradição moleque” do Ceará. Esses profissionais se apropriam dessa interpretação sobre *o que faz ser cearense*.

Eddi Lima, ao mencionar que “essa coisa de ser humorista, de ser engraçado, vem de raiz, é da nossa molecagem, é do jeito cearense de ser”, argumenta que a sua profissão faz

parte de uma “cultura cearense”. Em outro momento, o humorista diz que isso, “a molecagem cearense”, vem desde os “tempos daquele bode” (o humorista se refere, logicamente, ao Bode Yoyô). Há aqui, uma preocupação com a invocação de um “passado mítico”, de um “tempo imemorial”; ou seja, mais uma vez, isso faz parte daquela construção de uma “tradição inventada”. Uma tradição que se relaciona a um *imaginário e memória coletivos* sobre o Ceará e o seu “povo”. Eddi se apropria de um discurso que existe já faz um bom tempo, e que, na sua fala, é retomado simbolizando, assim, uma *continuidade do passado*.

Analisando o espetáculo de *Madame Mastrogilda*, ainda há pouco, indiquei alguns aspectos na maneira de provocar o riso que são mais ou menos identificáveis em outras apresentações protagonizadas por esses profissionais do humor no Ceará; demonstrei que o uso de personagens caricatas, a licenciosidade no gestual e no vocabulário, o escárnio com pessoas na platéia e a evocação de certas *representações sociais* do feminino, do masculino e da homossexualidade, são recursos freqüentes nesses espetáculos. A partir de tal constatação, compreendo que, em linhas gerais, essa é a forma de fazer humor desses artistas. Esta seria, de uma perspectiva generalizante, a “molecagem” que eles fazem nos palcos de bares, pizzarias e barracas de praia nas noites de Fortaleza.

Eddi Lima, ao responder como coloca esse “jeito moleque de ser” ou essa “molecagem” nas suas apresentações, afirmou que dribla uma “tradição de mostrar um humor, digamos assim, apelativo”. Referindo-se ao *show* “Borboleta Roxa”, o humorista disse que *Madame Mastrogilda* fala de “coisas ingênuas no palco de uma forma moleque” e exemplifica:

Eu digo que as pessoas têm trauma de infância porque a mãe cantava cantigas de ninar para as crianças e eu já começo a me auto-flagelar eu digo, num tem aquela música, “eu sou pobre, pobre, pobre de má-ré, má-ré, má-ré”, eu cantei tanto aquilo que fiquei pobre [...] e a pior de todas é a de roda que diz “dança crioula que vem da Bahia, pega a criança e joga na bacia” a pobre da criança para e pensa, uma crioula deve ser uma negona, que vem da Bahia, é uma macumbeira, aí pega a criança e joga dentro da bacia, é um despacho, então eu vou brincando com isso, então o jeito moleque de se fazer humor é de driblar mil e uma formas de fazer rir mesmo (EDIVAN LIMA, entrevista concedida ao autor, 21/01/2009).

O texto a partir do qual é encenada a brincadeira com as canções de ninar, e que, segundo o entrevistado, é registrado e de sua autoria, já teria sido, conforme disse, “até copiado por humoristas de *stand-up comedy*” do Sul do país. Na interpretação de Eddi, ali está um exemplo do seu “jeito moleque” de fazer humor. Aqui, o entrevistado afirma driblar uma “tradição de mostrar um humor apelativo”, ao fazer piadas sobre ingênuas canções infantis.

Nas palavras do Eddi, na performance de *Mastrogilda*, “ela fala putaria, mas de um modo sutil ou disfarçado”.

Assim, se há uma “molecagem” no *show* de humor de *Mastrogilda*, as imagens podem evocar tanto a ingenuidade quanto uma espécie de pornô-malícia. As estórias e piadas indecentes que, confirmo, são recorrentes na apresentação humorística de Eddi Lima, talvez se constituam em um dos motivos de atração para o público. Apesar desta pesquisa não ter privilegiado a recepção, esta minha afirmativa resulta da observação, enquanto assistia a tais espetáculos: além dos aplausos na forma de efusivas palmas, o apoio e a aprovação àquela maneira de fazer humor pareciam evidentes através das risadas ou gargalhadas audíveis, e pelo grande número de frequentadores, a cada apresentação.

À margem de um discurso sentencioso ou acusatório, longe de querer defender “a moral e os bons costumes” e, também, sem a intenção de ser tendencioso, penso, que se for um “Ceará moleque” que sobe aos palcos dos bares de Fortaleza desde meados dos anos 1980, então, ele, às vezes, veste roupas coloridas e usa maquiagem forte, personificando mulheres espalhafatosas e desbocadas; outras vezes, evoca imagens estereotipadas e, quase sempre, deletérias sobre a relação homem-mulher e sobre a homossexualidade; escarnece das pessoas e de seus atributos físico-estéticos; e muitas vezes, conta piadas em formas de estórias que falam sobre excrescências corporais e sexo.

Por um lado, a “molecagem”, como um discurso apropriado pelos *humoristas do Ceará*, significa algo que “vem de raiz”, de uma “cultura cearense”, a qual eles se colocam como representantes. Tal discurso entra como um dos motes nas reivindicações que fazem perante as autoridades governamentais em busca de ações que valorizem o trabalho deles, e assim, valorizem uma “cultura do povo cearense”; um argumento que se relaciona com a idéia de uma “tradição inventada” (HOBBSAWM e RANGER, 1997). Por outro lado, a “molecagem” que esses profissionais do humor apresentam nos seus espetáculos significa para alguns, “baixaria” e “desrespeito”, e para outros, uma maneira de arrancar boas risadas e gargalhadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grosso modo, a tentativa aqui foi a de compreender um Ceará como espaço social e simbólico, que não se contém em fronteiras político-administrativas. Procurei estudar um Ceará que foi e é visto como “moleque” – termo que tem raízes africanas e que no Brasil colonial e escravocrata correspondia a “negrinho” ou o “menino escravo”, passando a significar, depois, “canalha, patife, velhaco”. Um “Ceará moleque” que foi imaginado, escrito e publicado em jornais, revistas e livros e o qual, nos dias atuais, é associado a um grupo de pessoas que resolveram fazer os outros rirem como profissão.

Este “Ceará moleque” foi simbolizado e difundido socialmente; entretanto, ele se constitui como uma, dentre outras visões construídas sobre *o povo* deste estado da região Nordeste do Brasil. Por exemplo, uma produção artístico-literária desde o século XIX contribuiu para uma outra visão do Ceará associado às secas e ao sertão, como foi o caso de *A Fome* (1890) de Rodolfo Teófilo (1853-1932) e *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz (1910-2003). Durval M. de Albuquerque Jr. (2001) compreende o Nordeste como *invenção*; um espaço regional que, segundo ele, teria sido não apenas representado em uma produção imagético-discursiva de filmes (o Cinema Novo de Glauber Rocha [1939-1981], por exemplo) e obras literárias – “máquinas de produção de sentido e de significados” –, mas sim instituído nesses discursos e imagens que tentaram dar *dizibilidade e visibilidade* a esta região.

Sem entrar em desacordo com tal compreensão, penso, que tanto um “Ceará moleque” como um “Ceará da seca” podem ser compreendidos, também, como interpretações que contribuíram como variantes na produção de certas formas de ver ou perceber este espaço social e simbólico. Os discursos sobre as secas e a “molecagem” são, assim, interpretações; que, aliás, só adquirem sentidos ou significados quando participam de sistemas simbólicos compartilhados coletivamente; ou seja, quando integram o *imaginário e a memória coletivos* (AUGÉ, 1998) de uma dada organização social.

Tais visões, é justo reconhecer, descambam, por vezes, para a constituição de estereótipos e clichês. Porém, como já se disse, não importa aqui descortinar ou desvelar estereótipos e, muito menos, discutir se uma “molecagem cearense” existe ou não. Ela é um dado social e simbólico; “falso” ou “verdadeiro” não me propus, aqui, a investigar sobre. Ênfase que examinei, sim, uma construção social que encaro como uma interpretação, em relação à qual, procurei mostrar conexões de sentido para a sua existência.

Quando surgiu nas já citadas obras literárias de Oliveira Paiva e Adolfo Caminha, e quando foi tomada como um *mito* em uma “pitoresca novela” de Araripe Júnior, a expressão

“Ceará moleque” tinha um sentido pejorativo de *canalhismo* e, simultaneamente, pretendia designar um determinado “jeito de ser cearense”. Repito, não compreendo a idéia de um “Ceará moleque” como uma *identidade*, ou como a única forma de identificação, e sim como uma *interpretação*. Ser moleque ou gaiato não está na *condição de ser cearense*, mas sim no modo como esta *condição* é organizada e interpretada simbolicamente. É mister ressaltar ainda, um “Ceará moleque” ou uma “gaiatice inata do povo cearense” teve sua origem associada a um dado lugar social. Lembrando Marco Aurélio F. da Silva (2003), em uma antiga cidade de Fortaleza, a “molecagem” era coisa típica do “povo pobre”, da “arraia miúda”, dos “pés-de-poeira”.

A partir de meados da década de 1980, um grupo de artistas – alguns vindo do teatro – começou a fazer apresentações humorísticas em bares e pizzarias de Fortaleza e, ao obter um relativo sucesso de público, teve a sua prática associada, principalmente, nos meios de comunicação locais, a um suposto “modo de ser cearense”. Nos dias atuais, esses artistas se tornaram atração turística para o Estado; fazem parte de um negócio lucrativo, recebendo cachês que variam de 1.000 a 20.000 reais (BRITO, 2006), por apresentação; e todas as noites, na cidade de Fortaleza, oferecem espetáculos humorísticos em diversos estabelecimentos – alguns se tornaram proprietários de bares e restaurantes, nos quais fazem as apresentações. Os “novos representantes” de um “Ceará moleque” são conhecidos, também, como os *humoristas do Ceará* e nos seus *shows*, no geral, fazem humor usando personagens caricatas, contando piadas licenciosas com referências ao “baixo material e corporal” (BAKHTIN, 1999) e ao sexo, e zombando com o público assistente.

Uma vez que a idéia de uma “molecagem cearense”, através da história, adquiriu significados diferentes, me propus a compreender, nesta dissertação, como tal concepção foi e é apropriada por esses profissionais do humor no Ceará. Escolhi como campo empírico de investigação o *show* do humorista Eddi Lima, que interpreta uma personagem chamada de *Madame Mastrogilda*. Conforme se pode acompanhar em matérias veiculadas pela imprensa, referido humorista faz parte de uma “nova geração do humor no Ceará”. Destarte, pretendi de modo específico, por meio da observação do espetáculo humorístico de *Madame Mastrogilda*, e de entrevistas com o humorista que a interpreta, descrever e explicar a maneira como este provoca o riso, como faz humor. E, a partir daí, procurei responder qual é a “molecagem” dos *humoristas do Ceará*.

Em um primeiro momento, realizei uma breve discussão teórica sobre o riso e o humor, tendo em vista que a expressão “Ceará moleque” indica uma tendência para ser gaiato ou irreverente como “própria” do “povo cearense”. Esta pesquisa me ensinou, dentre outros

aspectos, que o rir e o fazer rir são tão universais quanto particulares. O riso, por exemplo, é um recurso ou função que se encontra na organização fisiológica do *homo sapiens* e é universal por excelência; mas, do quê se ri e o motivo pelo qual se ri estão condicionados pela cultura de cada organização ou grupo social; ou seja, é um aspecto substancialmente particular, pois surge dentro de um sistema sócio-cultural. Noutros termos, o porquê se ri está sujeito a variados esquemas de percepção, classificação e ordenação de mundo de cada organização societária. Assim, todo ser humano pode rir, mas pessoas de culturas diferentes e, também, de posições sociais diferentes, riem de coisas diversas e por razões diversas.

Em outra parte, procurei compreender histórica, social e simbolicamente a controversa idéia de uma “molecagem cearense”. Pretendi responder a seguinte questão: que história é essa de “Ceará moleque”? Demonstrei, então, que tal epíteto é, na verdade, uma interpretação; uma interpretação sobre *o que faz ser cearense*. As referências a um “Ceará moleque” foram encontradas em escritos literários, memorialísticos, jornais, revistas e ensaios. Tal concepção foi suscitada por aqueles que, em algum momento e lugar, quiseram falar, explicar e, mesmo, definir um “ser cearense”. A proposta foi de fazer uma historiografia da idéia em foco, tentando refletir sobre suas origens e de como foi perpetuada. Defendi que a idéia mesma de que o “povo cearense” é gaiato ou irreverente *por natureza* tem suas raízes nas primeiras aparições da expressão “Ceará moleque”.

Por fim, analisei a relação entre essa idéia de uma “molecagem cearense” e aqueles profissionais do humor no Ceará a partir de um estudo sobre o *show* de *Madame Mastrogilda* e de entrevistas concedidas pelo humorista que a interpreta (Eddi Lima). Essa interpretação sobre o que faz ser cearense serviu como um discurso que foi apropriado, em parte pelos meios de comunicação locais, e depois, mais incisivamente, pelos próprios *humoristas do Ceará*. A apropriação de tal discurso serviu, entre outros propósitos, para demandar perante os governos estaduais recursos e patrocínios para as suas apresentações humorísticas. A idéia de um “Ceará moleque”, se torna, assim, um aspecto simbólico de não menores conseqüências para o chamado *trade* turístico local que se arvora de promover a cultura com slogans do tipo “Ceará, a Terra do Humor” ou “Sorria, você está no Ceará”.

O percurso resumido agora foi, sem dúvida, feito com acertos e erros, e talvez os últimos tenham sido maiores que os primeiros, mas não me cabe aqui pedir desculpas. Antes reconheço que as falhas são conseqüências do processo de produção do conhecimento, ainda mais quando este pretende construir um pensamento científico. Assim, é provável que se identifiquem, aqui, lacunas e aspectos que ou não foram mencionados ou foram pouco

explorados; mas, acredito que estes são riscos inerentes a este tipo de trabalho que o cientista social empreende.

À guisa de conclusão é possível dizer, com base nesta pesquisa, que a discussão indicativa de uma suposta verve humorística do Ceará, essa dita “molecagem cearense”, trouxe-me a percepção de que o bom caminho interpretativo não seria negá-la, nem afirmá-la; e sim, considerá-la como um dado social e simbólico; uma interpretação sobre *o que faz ser cearense* que, ao ser apropriada por aqueles *humoristas do Ceará*, entra na constituição daquilo que Hobsbawm e Ranger (1997) entendem como uma “tradição inventada”.

Destarte, a partir do que abordei nesta dissertação, compreendo que na construção do mundo social o *mito* é tão ou mais importante que o *fato histórico* (lembro, assim, uma das falas do depoimento de Judith Cortesão, no documentário *O Povo Brasileiro*, capítulo 10 - Invenção do Brasil). Qualquer que seja o acontecimento, ele só se institui quando há elementos pré-existentes no repertório cultural de uma sociedade que empreste sentido à formulação proposta. Por exemplo, o Bode Yoyô não existiria como tal se, antes dele, não tivesse, também, um imaginário que *ressignificasse* um bode para além do que ele é, em seu sentido referencial: um bode sociável e domesticado. Bodes como Yoyô existiram muitos. No entanto, nem todos se transformam e ganham notoriedade como Yoyô, a ponto de se tornar peça de museu.

Seguindo esse raciocínio, a importância de analisar um *show* de humor seria, assim, procurar compreender que processos sociais, culturais, econômicos, políticos e imaginários se operam em um espetáculo humorístico. A preocupação constante foi compreender que a realidade comporta a dimensão imaginária e simbólica, além do *simbolismo* como prática social. As representações sobre a mulher na sua relação com o homem evocadas no *show* de Eddi Lima, ou de *Madame Mastrogilda*, veiculam valores culturais que se encontram ligados, por exemplo, às dimensões simbólicas da *casa* e da *rua*; dimensões importantes na convivência social brasileira, lembrando Roberto Damatta (1999). Ressalte-se, assim, que um *show* de humor, entendido como prática cultural, pode ser visto, também, como um referencial do imaginário social. E este é força instituinte da realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Cláudia. *Adolfo Caminha*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. (coleção Terra Bárbara)
- ALBUQUERQUE JR., Durval M. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana/Cortez, 2001.
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *O Cajueiro de Fagundes (Episódio Cearense)*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno/Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1975.
- AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Adolfo Caminha (Vida e Obra)*. 2ª ed., revista. Fortaleza: EUFC, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4ª ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BEZERRA, Analúcia Sulina. “Negros no Ceará: quando a memória questiona a história” In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman. “Introdução: humor e história” In: _____. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BREMMER, Jan. “Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga” In: _____. e ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRITO, P. S. *O teatro de humor como elemento de sustentabilidade do turismo: o caso de Fortaleza*. 2006. 163 f. Dissertação (Curso de Mestrado Profissional em Gestão em Negócios Turísticos) – Centro de Administração, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.
- BURKE, Peter. “Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna” In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1997.

CARDOSO, Gleudson Passos. “Literatura, imprensa e política (1873-1904)” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (Org.). *Intelectuais*. Fortaleza: EDR, 2002. (coleção Fortaleza: história e cotidiano)

_____. *Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso*. 2ª ed. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CARNEIRO, Henrique F. “Banquete da morte ou a causa da vida: a dietética na formação dos laços sociais do povo cearense” In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. (edição ilustrada). São Paulo: Global, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

COSTA, Marcelo. *Carlos Câmara – O mestre cearense da burleta*. Fortaleza: SECULT, 1994.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

ECO, Umberto. “A estrutura do mau gosto” In: _____. *Apocalípticos e Integrados*. 6 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*, vol. II – Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. *O Processo Civilizador*, vol. I – Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FACINA, Adriana. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 6ªed. rev. atualiz. Curitiba: Posigraf, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – 2: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Os chistes e sua relação com o inconsciente*. 2 ed. Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago Editora LDTA, 1987.

- _____. “O Humor” In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: O Futuro de uma Civilização, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, s/d.
- GADELHA, Marcus. *Dicionário de Cearês – termos e expressões populares do Ceará*. 2ª ed. Fortaleza: Multigraf, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GIRÃO, Raimundo. *Vocabulário Popular Cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara; 1988.
- GRAF, Fritz. “Cícero, Plauto e o riso romano” In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GUREVICH, Aaron. “Bakhtin e sua teoria do carnaval” In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- KHAN, Michael. *Freud básico: pensamentos psicanalíticos para o século XXI*. Guanabara, RJ: Civilização Brasileira, 2003.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- LE GOFF, Jacques. “O riso na Idade Média” In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LIMA, Herman. *Imagens do Ceará*. 2º ed. Fortaleza: UFC – Casa José de Alencar Programa Editorial, 1997.
- LIMA, Nonato. “Os Dicionários do Ceará” In: CARVALHO, Gilmar de (org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- LIMA, Zilda Maria de Menezes. “A cidade de Fortaleza na literatura do século XIX” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (Org.). *Comportamento*. Fortaleza: EDR, 2003. (coleção Fortaleza: história e cotidiano)

- LIPOVETSKY, Gilles. “Cap. 5 – A sociedade humorística” In: _____. *A era do vazio*. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005.
- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MACEDO, José Rivair. “Charivari e ritual judiciário: a cavalgada infamante na Europa Medieval” In: TELLES, Célia Marques e SOUZA, Risonete Batista de (Org.). *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Salvador: Quarteto Editora, 2005.
- MARREIRO, Flávia. “Irreverência cearense: atualização e permanência” In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. “Rodolpho Theophilo” In: _____. (Org.). *O pensamento brasileiro de clássicos cearenses*. v2. Fortaleza: Instituto Albanisa Sarasate, 2006.
- MENEZES, Raimundo de. *Coisas que o tempo levou: crônicas históricas da Fortaleza antiga*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MONTENEGRO, Abelardo F. “Ceará-Moleque” In: SÁ, Gildácio José de Almeida (Org.). *Interpretação do Ceará*. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa Editorial, 2001.
- MONTENEGRO, Braga. “A Ficção de Araripe Júnior” In: ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *O Cajueiro de Fagundes (Episódio Cearense)*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno/Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1975.
- MONTENEGRO, Tércia. *Oliveira Paiva*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003. (coleção Terra Bárbara)
- NEVES, Berenice Abreu de Castro. “‘Intrépidos romeiros do progresso’: maçons cearenses do Império” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (Org.). *Intelectuais*. Fortaleza: EDR, 2002 (coleção Fortaleza: história e cotidiano).
- OLIVEIRA, Almir Leal de. “Universo letrado em Fortaleza na década de 1870” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (org.). *Intelectuais*. Fortaleza: EDR, 2002 (coleção Fortaleza: história e cotidiano).
- OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1983.
- ORLANDI, Eni Pucinelli. *Análise de Discurso: princípios e fundamentos*. São Paulo: Editora Pontes, 1996.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo”* Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.
- PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2001.
- PORDEUS JR., Ismael de Andrade. “Cearensidade” In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito pra Chover – ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAIVA, Andréa. *Órelia Cearense – dicionário romanceado e ilustrado de termos e expressões do palavrado do Ceará*. 2ª ed. Fortaleza: Premium, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia M. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil” In: _____ e REIS, Leticia Vidor de Sousa (Org.). *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. “Uma Fortaleza de risos e molecagem” In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (org.). *Comportamento*. Fortaleza: EDR, 2003. (coleção Fortaleza: história e cotidiano)
- _____. *Corrige os costumes rindo: humor, vergonha e decoro na sociabilidade mundana de Fortaleza (1850-1900)*. 2004. 197 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.
- SÓLDON, Renato. *Ceará Moleque (humorismo cearense)*. Fortaleza: Ed. Silveira Marinho & Cia, 1936. (acervo do setor de Obras Raras da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel)
- THIOLLENT, Michel. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquête Operária*. São Paulo: Editora Polis, 1980.
- THOMPSON, John B. “VI – Metodologia da Interpretação” In: _____. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- VASCONCELOS, Gilberto F. “Capítulo XI – A malandragem e a formação da música popular brasileira” In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira *et ali* (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. tomo 3: O Brasil republicano. vol 11: economia e cultura (1930-1964); introdução geral de Sérgio Buarque de Holanda. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Artigos

AGUIAR, Flávio. A Literatura Mundial e as Grandes Navegações, *D. O. Leitura* – Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado, SP, Ano 21, n.03/Mar., 2003.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. O riso, o cômico e o lúdico, *Revista de Cultura Vozes*, Ano 68, Volume LXVIII, nº 01, Jan./Fev., 1974.

_____. «A Cultura Brasileira “descobre” o Brasil, ou ‘Que País é este?!’, uma pergunta à cata de resposta», *Revista USP*, São Paulo, nº 12, dez.1991-fev. 1992: 76-93.

MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico, *Revista de Cultura Vozes*, Ano 68, Volume LXVIII, nº 01, jan./fev., 1974.

SHAW, Lisa. A imitação cultural na chanchada: o caso de *Quem roubou meu samba?* e *Rio, Zona Norte*, *Revista Alceu*, v.8, nº15, p.69-81, jul./dez., 2007.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, nº10, 1992: p.200-212.

ZILLES, Urbano. O significado do humor. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre-RS, nº 22, dec. 2009.

Jornais e Revistas

O Boom do Humorismo de Bar, *O Povo*, Fortaleza, p. 2B, 22 jul. 1990 (matéria assinada por Jackson Araújo e Tininha Magalhães).

O Cearense ri apesar da crise, *O Povo*, Fortaleza, p. 1D, 04 dez. 1991.

O Vôo do Falcão, *O Povo*, Fortaleza, p. 1B, 10 jul. 1992 (matéria assinada por Ricardo Jorge).

279 razões para amar Fortaleza, *O Povo*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, p. 23, 13 abr. 2005.

Constrangimento, *O Povo*, Cartas, Fortaleza, p. 7, 07 jul. 2006.

Gargalhadas no teatro, *O Povo*, Caderno Vida e Arte, Fortaleza, p. 6, 07 dez. 2006.

Fortaleza cheia de graça, *O Povo*, Caderno Vida e Arte Cultura, Fortaleza, p. 5, 27 jul.. 2008 (matéria assinada por Tiago Coutinho).

A Capital da Piada, *Veja*, edição 1454, São Paulo, p. 129, 24 jul. 1996 (matéria assinada por Marcelo Camacho).

Entrevista de Paulo Diógenes, *Revista Entrevista*, do curso de Comunicação Social da UFC, Fortaleza, julho de 2006.

Textos Eletrônicos

BOSI, Alfredo. *Caminhos entre a literatura e a história*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 19, nº 55, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300024&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25/11/2008.

MONTENEGRO, Abelardo F. *Tipos populares e molequismo*. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro75/pa75002c.asp>. Acesso em: 22/07/2008.

ROCHA, Elisângela Aparecida da. *Manuel de Oliveira Paiva no contexto historiográfico da literatura brasileira*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/25/102.pdf>. Acesso em: 12/02/2009.

Verão esquenta economia da cultura em Fortaleza. *Revista Fator Brasil*. Disponível em: http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=4559. Acesso em: 11/04/2008.

Riso. *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Riso>. Acesso em: 28/06/2009.

Teoria Humoral. *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Disponível em: http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_dos_Humores. Acesso em: 29/06/2009.

Comédia de Costumes. *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_de_costumes. Acesso: 03/07/2009.

A stand-up comedy vira sucesso no Brasil. *Revista Época*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG77345-6006,00.html>. Acesso em: 14/07/2009.

ANEXOS

ANEXO I



Madame Mastrogilda, personagem do humorista Edivan Lima (foto de Alencar Jr.).

ANEXO II



Madame Mastrogilda “fazendo platéia” (como diz Edivan Lima) em um de seus *shows* (foto do autor desta dissertação).

ANEXO III



Madame Mastrogilda no palco em um de seus *shows* (foto do autor desta dissertação).