

## HUMOR E PARÓDIA NA OBRA JUVENIL *O POETA E O CAVALEIRO*, DE PEDRO BANDEIRA

### HUMOR AND PARODY IN THE YOUNG ADULT NOVEL *O POETA E O CAVALEIRO*, BY PEDRO BANDEIRA

Severino Rodrigues (IFPE/PPGL-UFPB)<sup>1</sup>

Cristiane Conde (IFPE/PPGL-UFPB)<sup>2</sup>

Clarice Lottermann (UNIOESTE)<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente artigo objetiva analisar, pelo viés do riso e da paródia, a obra *O poeta e o cavaleiro*, escrita por Pedro Bandeira, e investigar como, por meio desses elementos, o autor constrói um elogio à arte, à desobediência e ao humor. Para tanto, nossa fundamentação teórica parte das discussões sobre o riso de Henri Bergson, da carnavalização e da paródia de Mikhail Bakhtin e da paródia como forma de arte de Linda Hutcheon, interligando com os estudos acadêmicos de Affonso Romano de Sant'anna e de José Luiz Fiorin. Como resultados, observamos que a obra literária pode fazer uma crítica à História, às instituições ou às pessoas, subvertendo e dessacralizando o estabelecido. E no caso da literatura juvenil brasileira, centro deste trabalho, estimula uma rede dialógica de contato com outras leituras e expande a consciência social sem deixar à margem o lado lúdico.

**Palavras-chave:** Humor; Paródia; Literatura Juvenil; Pedro Bandeira.

**Abstract:** This paper aims to analyze, through the perspective of laughter and parody, the novel *O poeta e o cavaleiro*, written by Pedro Bandeira, and investigate how, through these elements, the author creates a praise for art, disobedience and humor. For this purpose, our theoretical foundation starts from the discussions about laughter by Henri Bergson, carnivalization and parody by Mikhail Bakhtin and parody as an art form by Linda Hutcheon, linking with academic studies by scholars Affonso Romano Sant'anna and José Luiz Fiorin. As a result, we observed that the literary work is able to criticize History, institutions or people, subverting and desacralizing the established. Furthermore, in the case of Brazilian young adult literature, the center of this research, it stimulates a dialogical network of contact with other readings and expands social awareness without leaving aside the ludic aspects.

**Keywords:** Humor; Parody; Young Adult Literature; Pedro Bandeira.

#### Introdução

A literatura juvenil brasileira vem conquistando cada vez mais espaço nos estudos acadêmicos, sendo objeto tanto de pesquisas que se debruçam sobre o valor estético do texto literário quanto de investigações sobre os sentidos produzidos pelas materialidades do próprio livro. No tocante, em especial, às pesquisas sobre o valor estético, podemos afirmar que elas já

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras (UFPB). E-mail: severino.rodrigues@barreiros.ifpe.edu.br

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras (UFPB). E-mail: cristianeconde@barreiros.ifpe.edu.br

<sup>3</sup> Doutora em Estudos Literários (UFPR). E-mail: clalottermann@hotmail.com

encontram aceitação e visibilidade por grande parte dos pesquisadores, principalmente acerca de textos com temáticas fraturantes (também conhecidas como sensíveis e/ou polêmicas).

Entretanto, quando o humor e o riso são o foco das obras literárias percebe-se a grande resistência e a ausência de publicações acadêmicas com esse enfoque, o que inviabiliza a construção de um estatuto da arte consistente e significativo. Isso aponta para uma continuidade do pensamento comum de que aquilo que é risível não é digno de seriedade, o que, de modo geral, a universidade parece legitimar.

Na contramão, então, desse apagamento e/ou silenciamento do humor na literatura, o presente artigo objetiva analisar, pelo viés do riso e da paródia, a obra *O poeta e o cavaleiro*, escrita por Pedro Bandeira, e investigar como, por meio desses elementos, o autor constrói um elogio à arte, à desobediência e ao humor. Além disso, pretende refletir sobre a função social do humor na literatura que, ao mesmo tempo, ri e critica a sociedade, ultrapassando as fronteiras do tempo e dialogando com a humanidade de modo atemporal.

Para isso, partimos, principalmente, das leituras e discussões sobre o riso de Henri Bergson (1983), da carnavalização e da paródia de Mikhail Bakhtin (1987) e da paródia como forma de arte com Linda Hutcheon (1989), interligando com os trabalhos de Affonso Romano de Sant'anna (2003) e José Luiz Fiorin (2006). Ademais, acerca da obra do autor Pedro Bandeira, tomamos, sobretudo, como referências as reflexões de Marisa Lajolo (2009) e a tese de doutorado de Luci Haidee Magro (2011).

## 1 Humor: do riso à paródia

*A repercussão do cômico é interminável, porque gostamos de rir, e todos os pretextos valem para isso.*  
(Henri Bergson)

O filósofo francês Henri Bergson, no livro *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, ao tratar sobre os processos de fabricação do cômico e do risível, afirma que a comicidade é inerente à natureza humana. O homem é o único animal que ri e que faz rir, visto que se outro animal ou objeto inanimado é capaz de suscitar o riso, só o consegue dada a semelhança com as características humanas. O cômico, ainda segundo o autor, se destina à inteligência pura. Para vivenciá-lo e para que produza efeito, é preciso que assistamos à vida sob o viés da insensibilidade, própria do espectador neutro, que tem a capacidade de não se envolver emocionalmente com o objeto apreciado.

O cômico se realiza quando pessoas se reúnem em um grupo e, libertando-se da sensibilidade, permitem-se, dispondo da inteligência como ferramenta, observar aquilo que lhes é involuntário, que foge ao esperado. Assim, não há como definir o riso sem relacioná-lo diretamente à sociedade, seu ambiente natural. O riso exige, pois, para o filósofo francês, eco, cumplicidade, na medida em que não seria possível desfrutar do cômico se vivêssemos isolados.

A vida em sociedade exige que nos relacionemos cotidianamente com a tensão e a flexibilidade, forças reciprocamente complementares, com o risco de mergulharmos na rigidez do automatismo. Para que o homem não se perca, não se isole e viva bem em sociedade, o riso acena como um ponto de equilíbrio, transitando entre a arte e a vida, como defende o autor.

Nesse sentido, ainda segundo Bergson (1983), todos os defeitos e até certas qualidades podem se tornar risíveis. Apesar de todo efeito cômico implicar contradição em algum aspecto, o riso é capaz de reprimir tendências separatistas em uma sociedade. Ele é capaz de atenuar e até mesmo modificar a rigidez, transformando-a em maleabilidade, flexibilidade, convertendo diferenças em possíveis ajustes.

A linguagem só consegue efeitos risíveis por ser essencialmente humana. Uma situação será cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes e

que possam ser interpretados simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos. Assim, conforme o estudioso francês, a comédia é um brinqueado que imita a vida. Todo disfarce pode se tornar cômico, não há cena real, séria e até mesmo dramática, que a fantasia não possa levar à comicidade:

É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica. [...] Numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento. (BERGSON, 1983, p. 36-37)

Nem sempre, entretanto, esse mecanismo é facilmente percebido. Para Bergson (1983), não há fórmulas cartesianas para se extrair todos os efeitos cômicos de uma situação: para parecer cômico, o exagero não deve ser o objetivo, mas um meio para que sejam insinuadas contorções. Além disso, o exagero será cômico quando prolongado ou sistemático. Ao relacionar aos sonhos o efeito risível proveniente do absurdo do cômico, o filósofo os classifica como mergulhados na mesma natureza. Essa comparação se sustenta na afinidade construída pela fugacidade da experiência vivenciada tanto pelo riso quanto pelo sonho:

Mas se a ilusão cômica é uma ilusão de sonho, se a lógica do cômico é a lógica dos devaneios, podemos cingir-nos a encontrar na lógica do risível as diversas particularidades da lógica do sonho. No caso ainda iremos comprovar a lei que bem conhecemos: uma forma do risível surgindo, outras formas, embora não contenham o mesmo fundo cômico, tornam-se risíveis por sua semelhança exterior com a primeira. É fácil de ver, com efeito, que todo *jogo de ideias* poderá nos divertir, desde que nos lembre, de perto ou de longe, os jogos do sonho. (BERGSON, 1983, p. 88-92) (grifo do autor)

A natureza efêmera do riso também é imagetivamente desenhada por Bergson como uma espuma que demarca as revoltas da superfície no interior da vida social, mas que também carrega consigo um movimento de descontração, tão necessário à vida em sociedade. Descontração essa que corresponde à cultura popular que, embora artisticamente muitas vezes menosprezada, teve a sua compreensão e o seu reconhecimento pouco a pouco restaurados por trabalhos como o de Mikhail Bakhtin.

O filósofo russo, na obra *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, além de defender a qualidade artística e estética da obra do escritor francês François Rabelais, reflete acerca da invisibilidade do cômico nos estudos literários da época. Dada essa invisibilidade não só do cômico, mas também do popular, segundo o autor, a literatura rabelaisiana não conseguia ser compreendida e valorizada como deveria. Bakhtin (1987) apresenta algumas reflexões acerca do cômico e da sua conseqüente desvalorização, criticando, principalmente, análises embasadas em concepções que seriam estranhas e/ou inadequadas à compreensão desse tipo de manifestação literária. Assim, escreve sobre Rabelais, embora possamos estender suas considerações aos demais escritores que se voltam à arte de rir em suas narrativas:

[...] é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAKHTIN, 1987, p. 3) (grifo do autor)

Apesar do tempo transcorrido e, é evidente, de diversos avanços que o humor vem conquistando pouco a pouco na academia, é notório o número ainda baixo de pesquisas nessa área. Persiste, provavelmente, o que Bakhtin (1987) observa acerca do humor como se ele não fosse considerado “[...] um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” (BAKHTIN, 1987, p. 3).

O filósofo russo analisa as múltiplas manifestações da cultura cômica popular e subdivide-as em três grandes categorias. A primeira delas corresponderia às *formas dos ritos e espetáculos*, compreendendo os festejos carnavalescos e as obras cômicas das praças públicas. A segunda categoria agrega as *obras cômicas verbais*, sejam elas orais ou escritas, com a inclusão das obras paródicas (aspecto que particularmente nos interessa neste trabalho). E a terceira categoria estaria representada pelas *diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*, reunindo os insultos, juramentos e demais manifestações linguísticas desse perfil.

Acerca das *obras verbais*, os textos literários pertencentes a essa categoria apresentariam um riso ambiente e ao mesmo tempo festivo, além de representar a literatura recreativa típica da Idade Média, ou melhor, desde a Idade Média. Dessa forma, afirma que:

Essa literatura está imbuída da concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar. (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Essa concepção carnavalesca deve-se ao fato de as celebrações desse período terem um significado social muito importante na sociedade medieval. É nesse período que surgem (ou até mesmo antes) os tratados paródicos em que “toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso” (BAKHTIN, 1987, p. 12).

As paródias alcançavam, portanto, um tempo e um espaço em que poderiam circular, desde que resguardada a “anuência” religiosa que circunscrevia esse riso a momentos e festas específicas do calendário cristão. Mesmo assim, o riso, sob a égide da paródia, adentrava as esferas mais altas, conseguindo subverter a seriedade e a rigidez religiosa vigente nesse período histórico.

Mais adiante, ao apresentar o realismo grotesco, Bakhtin (1987) diferencia a paródia medieval da paródia moderna. Para o autor: “A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original” (BAKHTIN, 1987, p. 12).

No entanto, guardadas as devidas proporções e como veremos mais adiante durante a análise da obra *O poeta e o cavaleiro*, de Pedro Bandeira, a paródia, como uma das manifestações literárias de maior qualidade estética da literatura infantil e juvenil, recupera, ainda hoje, certas características que dialogam com a função social de dessacralização da ordem política estabelecida que o cômico muitas vezes assume para si.

Para a professora canadense Linda Hutcheon (1989), no livro *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*, as obras artísticas têm buscado, no seu processo constitutivo, inserir o comentário crítico, fazendo valer a autorreferência e legitimando o seu valor enquanto diálogo crítico do seu próprio tempo. Nesse cenário, a paródia ocupa um papel de destaque. Por isso, a autora argumenta que “[...] a paródia é, neste século, um dos modos maiores de construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Isso quer dizer que esse tipo de forma de arte, como a designa a pesquisadora, possibilita uma reflexão que se volta para si mesma e, concomitantemente, dialoga com outras formas artísticas.

Numa postura semelhante à apresentada por Bakhtin (1987), Hutcheon (1989) faz um apelo para que a arte seja analisada com atenção, observando o que a própria forma artística apresenta. Em seguida, a autora faz um elogio à paródia. Para ela, esta forma, que busca uma volta ao passado, assume uma postura de autorreflexividade que fomenta novos modelos artísticos, mas sem deixar de compartilhar leituras e exigir tantas outras da memória dos leitores.

Desse modo, a autora assevera que a paródia oferece: “[...] uma versão muito mais limitada e controlada dessa ativação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irônico, faz exigências semelhantes ao leitor, mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória [...]” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Logo, estabelecendo um jogo que seria a compreensão do próprio contexto da obra. Nesse jogo, o novo, que compreendemos como as novas obras artísticas, em constante diálogo com o antigo, é entendido também como todo acervo artístico e/ou legado cultural humano.

Ao discutir sobre a paródia moderna, Hutcheon (1989) afirma que:

Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador. A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada pela inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. (HUTCHEON, 1989, p. 17).

O que a autora enfatiza, portanto, é a multiplicidade de manifestações que a paródia pode apresentar atualmente, indo do irônico ao ridículo. Daí se infere que ela não pode ser entendida como uma maneira de desconstrução negativa da obra parodiada. O que se percebe é um distanciamento crítico que acentua mais diferenças que pontos de convergência. Em outras palavras, podemos até mesmo assinalar que a paródia se constitui como tradição e modernidade a um só tempo.

A autora amplia o conceito de paródia, definindo-a, então, como “[...] um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de arte anteriores” (HUTCHEON, 1989, p. 22). Ou seja, a paródia como forma de arte só seria possível a partir do momento em que se apropria de outro objeto artístico e somente assim é que consegue se constituir como tal. O conceito de paródia não se volta apenas para o fazer rir ou o fazer pensar, mas vai além, entendendo-a como o próprio processo criativo de uma forma de arte.

Mais adiante, argumenta:

[...] vejo a paródia operando como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses [...] (HUTCHEON, 1989, p. 32).

Sínteses essas que parecem dialogar com o que propõe o poeta, crítico literário e professor de literatura Afonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (2003). Em seus estudos sobre as experiências construídas a partir das relações intertextuais e intratextuais, ele afirma que a paródia é vista como um efeito metalinguístico de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas, haja vista que a arte contemporânea se materializa num exercício de linguagem onde a própria linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.

Para além da paródia e da estilização, Sant’Anna (2003) trata de questões concernentes à paráfrase e à apropriação para teorizar a linguagem, dentro e fora da literatura. O autor define a

paródia como um jogo intertextual em que acontece tanto o diálogo com textos de outros autores, quanto com a própria obra do autor, característica também presente na paráfrase. Assim, enquanto a paródia enquadra-se no universo da estilização, a paráfrase está ligada ao universo da imitação e da cópia, o que faz com que tanto a ciência, quanto a arte e a religião, façam largo uso da paráfrase como um dos principais elementos de divulgação.

Para o autor, tanto a paródia quanto a paráfrase (e a estilização) utilizam o deslocamento como elemento estruturador do texto. Quanto menor o desvio, mais próximo da paráfrase ou cópia. Quando há aumento do desvio, com aproximação de exposição de ideia contrária, estamos mergulhados na paródia. Refletir sobre paráfrase é falar sobre intertextualidade das semelhanças. A reflexão sobre paródia leva a falar sobre intertextualidade das diferenças. Cabe ao leitor, em sua relação dialógica com o texto, perceber e elaborar as aproximações e os distanciamentos presentes no jogo textual, visto que paródia, estilização e paráfrase são conceitos que fazem parte de um repertório literário diferenciado.

Neste trabalho, apontaremos nosso eixo analítico para as questões que envolvem a paródia, cuja identidade está relacionada à estilização estética presente com frequência no texto literário. Nas palavras do autor:

Ora, a ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. (SANT’ANNA, 2003, p. 29)

Assim como Bergson (1983), Sant’Anna (2003) relaciona os efeitos do texto parodístico aos materializados pelo sonho. Para o autor, “o sonho nos possibilita *desrecalcar* e liberar certas tensões” (SANT’ANNA, 2003, p. 31) (grifo nosso). Já no texto parodístico, manifesta-se uma reapresentação daquilo que antes fora recalçado, por meio de uma nova e diferente maneira de ler o convencional, gerando um processo de liberação do discurso numa tomada de consciência crítica.

A paródia funciona como uma lente que exagera os detalhes de tal maneira que pode converter uma parte do elemento focado num elemento principal, invertendo o sentido da parte pelo todo. É, pois, um processo de insubordinação contra o simbólico, motivo pelo qual, pontua Sant’Anna, muitas ideologias estéticas que controlam o cenário social considerem-nas sempre como um discurso indesejável. Essa insubordinação por meio da paródia é o que observamos na obra *O poeta e o cavaleiro*, de Pedro Bandeira, que analisaremos a seguir.

## **2 O poeta e o cavaleiro: uma paródia político-medieval**

Um dos mais conhecidos escritores de literatura infantil e juvenil no Brasil é o autor santista Pedro Bandeira. Alguns dos seus trabalhos de maior repercussão são a série juvenil *Os Karas* (composta por *A droga da obediência*, *Pântano de sangue*, *Anjo da morte*, *A droga do amor*, *Droga de americana!* e *A droga da amizade*), sendo o primeiro livro considerado um clássico entre os leitores; o romance *A marca de uma lágrima*, vencedor da categoria juvenil do prêmio literário promovido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA); e *O fantástico mistério de Feiurinha*, vencedor da categoria infantil do tradicional Prêmio Jabuti.

Para a professora Marisa Lajolo (2009), a riqueza da obra de Pedro Bandeira é impressa pela força da linguagem:

[...] quer a linguagem precisa de narradores que se colam à consciência e à linguagem de suas personagens, quer a linguagem da poesia que através de sonoridades, trocadilhos e jogo de palavras fecunda a linguagem cotidiana

tornando, com isso, a obra bandeiriana uma das mais ricas da literatura infantil brasileira contemporânea. (LAJOLO, 2009, p. 29)

E é justamente por meio do tratamento com a linguagem, como exemplificado na citação acima, que o humor, a paródia e o riso se fazem presentes em diversos títulos publicados pelo autor. No tocante aos livros em prosa, três deles merecem especial atenção: *O fantástico mistério de Feiurinha*, *O poeta e o cavaleiro* e *Alice no país da mentira*. No primeiro, a paródia aos contos de fadas e a valorização da tradição oral e do poder da escrita se fazem presentes na história da busca de uma princesa desaparecida (ou que corre o risco de ser esquecida completamente caso sua história não seja perpetuada ou registrada). No segundo, a crítica social aos discursos políticos vazios e à censura à arte aparece nas entrelinhas de uma paródia que joga com as novelas de cavalaria e com a situação política vigente durante o período ditatorial brasileiro. Já o terceiro apresenta as múltiplas faces da mentira e da verdade, explorando a polissemia que esses dois substantivos podem assumir por meio da metáfora e da personificação num enredo que dialoga explicitamente com os clássicos de Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*.

Para o presente trabalho, optamos por analisar *O poeta e o cavaleiro*, obra paródica, compreendendo-a como uma narrativa político-medieval, observando a presença do humor e da paródia por meio do discurso literário.

Segundo Magro (2011), *O poeta e o cavaleiro* foi publicado pela primeira em 1985, pela Editora Moderna, mas, inicialmente, com outro título: *Ameaça de sete cabeças*. A partir de sua segunda edição, em 1998, desta vez pela Editora FTD, o livro recebeu o título que possui até hoje. Atualmente, *O poeta e o cavaleiro*, cuja terceira edição data de 2013, integra a série *Roda de Histórias*, pertencente à Biblioteca Pedro Bandeira, da Editora Moderna, contando com projeto gráfico semelhante ao de *O fantástico mistério de Feiurinha*.

Em *O poeta e o cavaleiro*, temos um narrador ingênuo e de nome desconhecido (tratado às vezes por Amigo) que trabalha como vendedor de bolhas de sabão e que conta tanto sobre a peculiar cidade de Findomundo quanto sobre os problemas que surgem a partir da chegada do cavaleiro Don Pendragon de Cantalupo. Este cavaleiro medieval denuncia a existência de um dragão de sete cabeças enquanto se impõe como uma solução para o enfrentamento desse problema que pode, segundo ele mesmo, destruir toda a cidade. No entanto, apesar da ingenuidade do vendedor-narrador, o leitor é convidado para, nas entrelinhas, debruçar-se sobre o jogo de linguagem de Bandeira a fim de desvendar os sentidos ocultos nos discursos políticos salvacionistas.

Ainda acerca de Findomundo, no primeiro capítulo, temos a descrição da organização política e administrativa singular dessa cidade que “era o seu próprio estado e o seu próprio país” (BANDEIRA, 2013, p. 7). Assim, conta o narrador:

Acontece que a população do Findomundo gostava muito desse negócio de rei, mas gostava mais ainda de escolher seu próprio rei. Por isso, de tempos em tempos, o povo votava para rei, para príncipe, para princesa, para rainha, para ministro, para deputado, para marquês e até para técnico da seleção findomundense de futebol. (BANDEIRA, 2013, p. 8)

Espera aí! Não fiques pensando que só sendo eleito se podia fazer alguma coisa nessa cidade! É claro que não era assim. No Findomundo não se votava para todos os cargos. Só para os cargos que não exigiam especialização, como rei, primeiro-ministro e porteiro de teatro. Os trabalhos importantes, como de sapateiro, bailarina, professor e palhaço, eram feitos por quem tinha jeito para a coisa. Todo mundo sabe que qualquer palhaço pode ser ministro da Fazenda,

mas não é qualquer ministro que consegue ser um bom palhaço. Muitos até que tentam, mas o povo não acha graça. (BANDEIRA, 2013, p. 9)

Nessas duas passagens, por meio da (des)construção da organização de uma cidade que, *a priori*, propõe-se medieval, percebemos, por meio da voz do narrador, que os valores se invertem e as ocupações muitas vezes desprestigiadas na sociedade atual são postas como mais relevantes, devido à necessidade de uma especialização, ao passo que outras, frutos de ambições e brigas políticas na história das civilizações, são tratadas como inferiores. É interessante observar como alguns personagens seguem realizando, mesmo que de forma não oficial, os trabalhos que consideram efetivamente relevantes. É o caso do atual rei Kakéticus Últimus, cujo nome, em razão de um jogo linguístico, já produz efeitos de sentido que potencializam os caracteres dessa figura que vive com um martelo na mão, consertando sapatos, ou seja, exercendo sua função anterior como sapateiro. Dessa forma, observamos nessa cidade-estado-país “[...] um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (HUTCHEON, 1989, p. 22).

Mas essa ordem democrática de Findomundo é posta em risco com a chegada do cavaleiro Don Pendragon de Cantalupo, que, embora se apresente como o único capaz de enfrentar um dragão de sete cabeças, é descrito de modo paródico: “Viram um cavaleiro feroz, todo armadurado e enlatado que olhava duramente para os findomundenses. Estava meio estropiado, com a cara suja, o nariz arranhado, lança partida, espada gotejando sangue e, quebrada, a pluma que pendia do elmo” (BANDEIRA, 2013, p. 19). A idealização da figura do cavaleiro medieval é parodiada por meio do uso de adjetivos que não conferem credibilidade ao recém-chegado, como *armadurado, enlatado, estropiado, arranhado*, ademais com a lança partida e a pluma quebrada; esta última poderia simbolizar asseio e segurança se tivesse permanecido intacta.

Um pouco mais adiante, segue o narrador: “O armadurado olhou o reizinho com altivez. Marchando para o centro da sala como uma carroça de ferro-velho no meio de uma feira lotada, cravou a espada no assoalho e olhou para todos com a superioridade de um grande herói”. (BANDEIRA, 2013, p. 19). A comparação do cavaleiro com uma carroça de ferro-velho mais uma vez acentua esse caráter negativo do personagem que não é percebido por praticamente ninguém em toda a população da cidade, exceto pelo poeta Simão. Por viver para as palavras e para a poesia, ele é o único que, desde o início, desconfia das boas intenções do cavaleiro que, pouco a pouco, sob a alegação e/ou ameaça de ir embora e deixar a cidade à mercê do dragão, tem todas as suas vontades atendidas, inclusive se autoneomeando Ministro da Guerra e quebrando, pela primeira vez, a estrutura eleitoral e democrática da cidade.

Ainda acerca do excerto acima, vale ressaltar a paródia com a lenda do rei Artur por meio da espada fincada no assoalho, a qual só mais adiante será retirada pelo próprio cavaleiro, quando for enfrentar o dragão mais uma vez. Diferentemente da dramaticidade da cena lendária em que uma espada nua estava cravada numa bigorna com a inscrição em letras douradas “*Aquele que conseguir tirar esta espada desta pedra e da bigorna é o legítimo rei da Inglaterra*” (MACHADO, 1997, p. 14) (grifo da autora), em *O poeta e o cavaleiro*, quando a espada é retirada do assoalho voam lascas de madeira, o que confere à cena mais humor que seriedade.

Além disso, na construção do nome do personagem já há uma referência explícita ao famoso personagem do ciclo bretão. O cavaleiro da obra de Bandeira se chama Pendragon, o mesmo sobrenome que Artur herdou do pai, o rei Uther Pendragon. O riso mais uma vez se constitui pelos contrastes de caracteres. Seja por um nome ou por uma situação, a comicidade é construída e percebemos, nitidamente, o diálogo estabelecido com as histórias da tradição popular. Desse modo, “apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece – em

maior ou menor medida – a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos” (BAKHHTIN, 1987, p. 12).

O alto grau de evolução democrática da utópica sociedade findomundense é posto abaixo pela opressão ditatorial do medo que se impõe à ingenuidade de um povo imerso na pureza das relações sociais ideais. Sabemos que *O poeta e o cavaleiro* foi escrito em um momento em que a sociedade brasileira vivenciava uma série de limitações impostas pela ditadura militar. Em *live* intitulada *Uma aula com Pedro Bandeira*, transmitida no Canal do YouTube da Editora Moderna (<https://www.youtube.com/watch?v=i87pb6ZRrjw1>), o próprio autor comenta sobre a obra e o contexto da criação literária:

Mas *O poeta e o cavaleiro* [...] é a abertura para a vida política de todo mundo. É um vigarista que quer tomar o poder numa cidade [...]. Ele inventa uma ameaça para a cidade para tomar o poder. Nós cansamos de ver políticos que fazem isso para nos enganar. Toda hora estamos vivendo com alguém que inventou um dragão. Eu escrevi pensando no Jânio Quadros, que tinha uma vassoura contra a corrupção e era o maior corrupto que tinha e todo mundo votou nele. (BANDEIRA, 2021, n. p.)

Esse eco da historicidade na constituição da obra permite perceber outros diálogos paródicos e de crítica social artisticamente recriados pela linguagem do autor Pedro Bandeira. É o caso do choque gerado pela violação de direitos introduzida pelo cavaleiro Dom Pendragon. Ele se opõe à sofisticação da simplicidade da consciência livre do poeta Simão, primeiro cidadão a perceber as pérfidas estratégias utilizadas pelo forasteiro para aterrorizar a população e se estabelecer como o salvador da pátria. Afinal, no reino de Findomundo, em que cada cidadão exerce uma importante função, o poeta Simão é a única pessoa capaz de partilhar a poesia. Suas expressões são literalmente poéticas, visto que não sabe se expressar de outra forma, senão por meio de versos. Cabe ao poeta interpretar, com a sagacidade da ironia, os primeiros discursos de Pendragon:

É difícil perceber  
O que quer o grande herói  
Ele enrola e berra tanto  
Que o ouvido até me dói.  
[...]  
Para mim esse discurso  
Não é mesmo pra entender  
Pois eu penso que a verdade  
É mais simples de dizer.  
(BANDEIRA, 2013, p. 37)

A poesia como elemento de liberdade e de libertação é o que caracteriza o poeta Simão, verdadeiro herói dessa narrativa parodística de Bandeira. Quando toda a população está iludida pela manipulação gerada pelo medo, e a brutalidade da censura lhe é imposta, Simão segue com seus versos irônicos; aliás, esse personagem só fala por meio de versos, levando o leitor a vivenciar momentos de catarse, como na passagem a seguir em que defende a liberdade de expressão.

[...]  
Meu poema só ajudou  
a lutar contra o dragão.  
Pois a arte, quando é livre,  
desmascara a desgraça,

fortalece o ameaçado  
a enfrentar a ameaça.  
Ela afasta o medo cego,  
dá a força e a consciência,  
abre os olhos à verdade  
e convoca à resistência!  
(BANDEIRA, 2013, p. 51)

Entretanto, após questionar as batalhas do pseudocavaleiro, Simão é punido por insubordinação, com a pena de submeter qualquer produção ao crivo do ditador:

– Ordenais o impossível,  
cavaleiro Pendragon.  
Vossa ordem ameaça  
o saber e a razão.  
Sou poeta de nascença  
e o meu verso é de improviso.  
Quando vem a inspiração  
ela não me manda aviso.  
Desse jeito como posso  
o futuro antecipar,  
e entregar os versos prontos,  
antes mesmo de inventar?  
Na poesia, a liberdade  
é a razão de quase tudo.  
Se o meu verso não for livre,  
será como ficar mudo!  
[...]  
Pelos versos que eu componho  
merecia melhor sorte.  
Para mim, conter meus versos  
representa a própria morte!  
(BANDEIRA, 2013, p. 55)

O excerto estabelece diálogo com a censura que ocorria às obras artísticas durante o período ditatorial brasileiro pós-golpe militar em 1964. Quando o poeta Simão verseja: *Se o meu verso não for livre, será como ficar mudo!* podemos inferir um diálogo tanto com o silenciamento que era imposto aos meios de comunicação quanto com o exílio a que vários intelectuais da época foram submetidos. Além disso, o caráter catártico que a poesia confere é ratificado por Sant’Anna (2003) ao afirmar que o texto parodístico constitui-se em uma disputa aberta de sentido, uma luta, um choque de interpretação, uma função catártica, que funciona como um contraponto aos momentos de muita dramaticidade.

Além da densidade dramática percebida em Simão, este personagem também dialoga intertextualmente com a poesia trovadoresca medieval. O poeta e a princesa Ziloca, bibliotecária de Findomundo, nutrem amor recíproco, materializado e vivido, mas ao compor suas odes à mulher amada, Simão admite:

[...]  
Eu detesto o sofrimento  
se o danado for real.  
A poesia que eu componho  
só do espírito é o calvário.

O que eu canto é simplesmente  
sofrimento literário...  
(BANDEIRA 2013, p. 47).

Aqui, a paródia se manifesta como uma crítica direta ao fingimento poético, mas ao mesmo tempo, como aponta Hutcheon (1989), com o papel de transformar e de criar novas sínteses. Desse modo, a idealização amorosa, o sofrimento amoroso e o código do amor cortês, que replica as relações de suserania e vassalagem, são desconstruídos. Se nas cantigas de amor “[...] o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos, entre outras razões porque de superior estirpe social, enquanto ele era, quando muito, um fidalgo decaído” (MOISÉS, 2006, p. 20), o poeta Simão, ainda que faça uso dessas características e embora as relações sociais não sejam replicadas em equivalência em Findomundo, revela o lado oculto da poesia para o amigo narrador e vendedor de bolhas de sabão, que tende a levar tudo que ouve ao pé da letra, como se não houvesse diferentes camadas de sentido sob um mesmo texto.

E é justamente por colocar o leitor numa posição privilegiada em relação ao ingênuo narrador-personagem que a obra *O poeta e o cavaleiro* tece um elogio à inteligência do jovem leitor. Disso decorre também o riso que só seria possível a partir desse jogo de inteligências. Afinal, como escreve Bergson (1983), para que se solidifique a inteligência que gera o riso é necessária uma relação com outras inteligências. No caso da obra analisada, com o conhecimento de mundo compartilhado pelo leitor em diálogo com sua memória de leituras.

### Considerações finais

Ao refletir sobre a paródia na perspectiva bakhtiniana, o professor José Luiz Fiorin (2003) observa que “para perceber o texto ou o estilo parodiado, o leitor precisa valer-se de sua memória textual, isto é, de seus conhecimentos a respeito dos textos produzidos ou de maneiras de escrever” (FIORIN, 2011, p. 36). Ou seja, a paródia é uma prática exigente que põe em atividade, no ato da leitura, um amplo diálogo com outros discursos e outros textos. Portanto, o riso, para ocorrer, depende efetivamente desse entendimento do contexto.

Ademais, por meio da paródia e do riso, uma obra artística pode fazer uma crítica à História, às instituições ou às pessoas, subvertendo e dessacralizando o estabelecido para guiar o leitor não somente ao humor, mas também à reflexão. É o que acontece, como observamos ao longo deste trabalho, na obra *O poeta e o cavaleiro*, de Pedro Bandeira, compreendida como uma paródia político-medieval que, levando em consideração a inteligência dos jovens leitores, estimula uma rede dialógica de contato com outras leituras e expande a consciência social sem deixar à margem o lado lúdico que a boa literatura tem – e não pode perder.

### Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BANDEIRA, Pedro. **O poeta e o cavaleiro**. São Paulo: Moderna, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

LAJOLO, Marisa. **Pedro Bandeira**: um verdadeiro Kara. São Paulo: Moderna, 2009.

MACHADO, Ana Maria. **O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda**. São Paulo: Scipione, 1997.

MAGRO, Luci Haidee. **Uma literatura em busca de seus leitores**: a produção infantojuvenil de Pedro Bandeira. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis. UNESP, 2011. 301f. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis. UNESP, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2003.

Submetido em 28/03/2023

Aceito em 08/09/2023