

SURREALISMO, HUMOR E SÁTIRA EM MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA

SURREALISM, HUMOUR AND SATIRE IN MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p70-91>

Maria João Simões ¹

RESUMO

O humor de muitas ficções breves de Mário-Henrique Leiria é desencadeado pelo acionamento do absurdo, pelo questionamento do real quotidiano e da evidência, pela incongruência de sentidos e ainda pelo jogo entre o possível e impossível. Nas suas ficções, o humor, o *nonsense*, o absurdo e mesmo o fantástico concorrem para o pendor satírico dos textos do escritor, deixando entrever o sentido libertário da sua escrita. Sendo conhecido o posicionamento ideológico antifascista de Mário-Henrique Leiria, neste estudo, pretende-se refletir sobre algumas das estratégias utilizadas pelo escritor para realizar as suas críticas ideologicamente marcadas. Neste sentido, visa-se analisar procedimentos como o humor, o absurdo, o *nonsense* ou o fantástico e mostrar como estes elementos compositivos concorrem para a configuração satírica dos seus textos.

PALAVRAS-CHAVE

Surrealismo português; Humor; Sátira;
Absurdo; Mário-Henrique Leiria.

ABSTRACT

The humour in many of Mário-Henrique Leiria's short fictions is triggered by the use of the absurd, by questioning everyday reality and evidence, by the incongruity of meanings and also by the interplay between the possible and the impossible. In his fictions, humour, nonsense, absurdity and even fantastic contribute to the satirical aspect of the writer's texts, revealing the libertarian sense of his writing. Given the well-known anti-fascist ideological stance of Mário-Henrique Leiria, this study aims to reflect on some of the strategies used by the writer to carry out his ideologically marked criticisms. In this sense, the aim of this study is to analyse procedures such as humour, absurdity, nonsense or fantastic and to show how these compositional elements contribute to the satirical configuration of his texts.

KEYWORDS

Portuguese Surrealism; Humour; Satire; Absurd;
Mário-Henrique Leiria.

¹ Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Leiria da Escola Superior de Belas-Artes em 1942, por motivos políticos. Por outro lado, é visível que alguns dos poemas e textos entre produzidos entre 1942 e 1945 denotam ainda uma grande influência futurista, como é o caso do texto “Vida (a vida vista por um futurista)”², de 1942, ou de “Oração do ódio”, de 1943, que exalta o “ódio demolidor” (Leiria, 2018, p. 537), ou ainda de “Bucolismo híper-moderno” (Leiria, 2018, p. 488), que ecoa Campos.

Porém, em 1945, o ano do “Manifesto Sobreporista”, é evidente que as pequenas narrativas “Um caso sentimental” e “Eu e a Luiza [*sic*] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quási verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (Leiria, 2017, p. 439, 445)³, já expõem, de uma forma ou de outra, uma ligação ao surrealismo, como Carla Sofia Datia (2021, p. 67) já indicou. O primeiro texto aproxima-se, não só de uma maior preocupação com as pequenas coisas do quotidiano e, em particular, com os problemas de dinheiro, adstrito aos namoros por interesse tornados inúteis, como exibe um narrador que se autocaracteriza como “vago” escritor e “poeta de abstractas poesias surrealistas” (Leiria *apud* Datia 2021, p. 67). Por sua vez, o outro texto adentra-se já num irrealismo derrisório, logo desde o seu início:

Um dia senti que tinha os pés muito cansados. E não eram só os pés, eram também as pernas. Era como se o chão me subisse até aos joelhos e, dali para baixo, eu andasse debaixo de terra a fazer muita força para abrir caminho.

Então resolvi pedir emprestadas as pernas dum amigo. Vesti-as, mas vi que não acertavam, sobravam em baixo e os passos não eram os meus. Quando eu dava um passo, logo as pernas se punham a andar muito metódicas, e eu não conseguia aquele meu andar indolente, aquele meu andar que procurava todas as direções sem seguir nenhuma (Leiria, 2017, p. 445).

² Embora seja referido no volume 2 das Obras Completas de Mário-Henrique Leiria, este texto não surge nesta compilação. O texto completo encontra-se referido em Martuscelli (2013, p. 109). Também se encontra transcrito em Datia (2021, VI).

³ Segundo Carla Sofia Datia (2021), este último texto (“Eu e a Luiza...”) encontra-se no espólio do escritor com a cota BNP Esp. E22/18.

Não por acaso, é precisamente neste ano de 1945 que o artista se aventura nas primeiras realizações pictóricas segundo a técnica do *cadavre-exquis*, juntamente com Carlos Calvet⁴.

Assim, 1945 parece ser um ano fundamental na produção leiriana, como argumenta Carla Sofia Datia (2021, p. 41), que propõe a expressão *engrenagem de produção* para dar conta da ideia de uma mutabilidade estética assente na “liberdade criadora”, explicitada no “Manifesto do sobreporismo”, escrito neste mesmo ano.

Se, por um lado, Tania Martuscelli liga este “Manifesto do sobreporismo” (ainda) a influências futuristas, por outro lado, a investigadora também pressente nele algo novo e surpreendente que caracteriza como um princípio de Abjeccionismo” (Martuscelli, 2013, p. 98). Por seu turno, Carla Sofia Datia propõe que este Manifesto seja lido como uma tentativa de ir para além da conjugação de contrários proposta por André Breton, afirmando que Mário-Henrique Leiria não segue os ditames bretonianos da escrita automática respeitante a um discurso “ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão”, pois, diferentemente, apõe ao sensorial uma “criação cerebral” (Martuscelli, 2013, p. 98).

Nesta linha, Mário-Henrique Leiria parece começar a desenhar no “Manifesto sobreporista” um afastamento relativamente ao desejo bretoniano de “arrancar o pensamento à servidão cada vez mais dura”, de modo a orientá-lo “para a compreensão total e devolvê-lo à sua pureza original” (Breton, 1962, §2)⁵. A vida em Portugal neste período era tão cheia de atrocidades que não espanta – muito, pelo contrário, faz muito sentido – que os surrealistas portugueses se tenham orientado para o que eles apelidaram de abjeccionismo. Assim, de modo diferente da ideia bretoniana de conjugação de destruição com criação⁶, os surrealistas

⁴ Tal como salienta Carla Sofia Datia (2021, p. 226), esta obra encontra-se reproduzida no catálogo relativo a uma exposição sobre Cruzeiro Seixas, intitulado *O surrealismo abrangente* (Castro; Uadrado Fernández, 2004, p. 94).

⁵ Veja-se a seguinte afirmação bretoniana presente no *Manifeste du Surréalisme* de 1924: “s’il [le surréalisme] déclare pouvoir, par ses méthodes propres, arracher la pensée à un servage toujours plus dur, la remettre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originelle, c’est assez pour qu’on ne le juge que sur ce qu’il a fait et sur ce qui lui reste à faire pour tenir sa promesse” (Breton, 1962).

⁶ Recorde-se o que André Breton afirma no *Manifesto* de 1924: “il serait absurde de prêter [au Surréalisme] un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est a

portugueses acentuaram a necessidade de fazer ruir o convencional imposto, mostrando o feio e o abjeto – e isso torna-se bem visível no Manifesto leiriano, quando o escritor afirma:

Há necessidade, para atingir esse sobre-humano de destruir todas as anteriores concepções. Então destrua-se, aniquile-se, mas crie-se algo novo que valha a pena ser vivido, embora esse algo de novo traga como resultado a loucura ou a auto-destruição. [...] Criar sem sofrimento e sem violência, não será nunca uma estética aceitável (Leiria *apud* Martuscelli 2013, p. 98).

Assinale-se, todavia, que se André Breton não utiliza tão profusamente a palavra destruição quanto acontece no futurismo e no dadaísmo, a ideia não deixa de estar subjacente no 1º Manifesto, sendo explicitada no Segundo Manifesto, pois o escritor francês afirma:

comment veut-on que nous manifestations quelque tendresse, que même nous usions de tolérance à l'égard d'un appareil de conservation sociale, quel qu'il soit ? [...] Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodements (Breton, 1962).

Os surrealistas portugueses reproduzem a repulsa desta tríade, atingindo assim o que repetidamente se chama a “trilogia de Salazar”, que serviu de lema para os seus discursos, “Deus, pátria, família”.

Como é sabido, esta tríade conservadora surge rejeitada, por exemplo, no texto que os surrealistas portugueses enviaram para ser divulgado no estrangeiro, o qual termina com a conhecida frase “Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA.” (Leiria, 2019, p. 114; Tchen, 2001, p. xix). Embora surja datado de 5 de abril de 1950, este texto invoca ideias próximas do texto de Mário-Henrique Leiria intitulado “Para ser lido no JUBA em 27/5/49”. Para além deste texto, publicado por Cesariny em 1981, apenas em 2001 foi divulgado por Adelaide Ginga Tchen um outro documento contendo uma recusa similar da referida tríade, desta feita inserta no discurso proferido por António Maria Lisboa na sessão do JUBA, a 7 de maio de 1949, conforme referido

fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre” (Breton, 1962).

no “relatório” da PIDE, pertencente ao Arq. PIDE/DGS, no processo de Mário-Henrique Leiria, IAN/TT. O chefe de brigada relata a intervenção de António Maria Lisboa, citando-o:

O surrealismo não poderia ser entretenimento para burgueses, que escrevem ou falam apenas para uma melhor disposição, para passar melhor a noite. Mas um surrealista não quer a liberdade de uma só noite, procura e bate-se pela tranquilidade e liberdade de todas as noites e era por isso mesmo, que um surrealista se batia contra aqueles que preferiam [*sic*] uma falsa liberdade, uma falsa religião e falsa poesia (*apud* Tchen, 2001, p. xiv).

Note-se que, se “Deus, pátria, família” é um lema conservador católico, outros lemas conservadores pouco dele divergem, como ocorre com “Trabalho, família, pátria”, que foi divisa do régime de Vichy, em França.

Mas, voltando à ideia de VIDA, o que interessa assinalar, por agora, é a expressão utilizada por Leiria, “algo novo que valha a pena ser vivido”. Com esta expressão, o “sobreporismo” de Leiria não se afasta da vida real a ser vivida. Esta ideia é ainda acentuada no ano seguinte, pois em 1946, o escritor escreve o ensaio crítico “Para uma melhor compreensão da chamada ‘Arte Moderna’”, que, segundo Tania Martuscelli (2013, p. 102), “em certo sentido complementa sua proposição ético-estilística “sobreporista”, onde se liga a ideia de vida sofrida do artista à “época amarga”:

A arte é moderna de facto, porque é feita hoje, porque vibra dentro das necessidades atuais, porque é a vida e o sangue daqueles artistas que sofrem profundamente a sua maldição de serem artistas e esmagam na tela ou no gesso aquilo que não podem viver. Essa é a tal Arte Moderna. Marca uma época amarga, dura, mas atual (Leiria, 2019, p. 533).

Este sentido ressurgiu, de forma flagrante, num texto de reflexão estética de 1949, no qual Leiria explicita este mergulho na vida ao advogar uma arte libertadora e libertária, nos antípodas de uma arte seguidora de convenções, uma “arte de fechar por dentro”, realizada pelos artistas votados à “contemplação” e à “realização” num “processo de recusa da vida” (Leiria *apud* Martuscelli, 2013, p. 193). Este mesmo motivo permanece válido num texto, provavelmente de 1953, no qual o artista diz

que “a descoberta surrealista” é “fundamentalmente poética e mágica”, e só “poderá ser feita por indivíduos surrealistas para os quais ela entra e existe na própria vida privada e pública” (Tchen, 2001, p. xlviii).

Esta insistência na vida vivida, na nossa opinião, reflete a premente vivência do quotidiano carregada das atrocidades abjetas do regime salazarista, mas torna-se mais intensa pela capacidade que Mário-Henrique Leiria tem de se adentrar na densidade da evidência da vida para aí esquadriñar o que nela há de vil, mas também de absurdo.

Como argumenta Michael Sheringham na obra *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, os surrealistas privilegiaram um sentir e uma expressão da quotidianidade, de forma inexplorada até aí.

The Surrealism that connects with the everyday as a territory to be uncovered or revealed, aims, through techniques of defamiliarization, dislocation, or disruption, to reveal reality — ‘ce qui est donné’ (what is given) — and to change it by revealing what it is. As Ferdinand Alquié observes, surrealist activity may involve the negation of the real, but this is the better to deliver reality from enslavement to ‘l’empire de la connaissance rationnelle et de la logique’ (the sway of rational knowledge and logic). In this perspective, Surrealism aims to remove the scales that prevent our eyes from seeing what is there (Sheringham, 2006, p. 82).

Este crítico advoga que, neste sentir e conhecer do quotidiano, ganha força a “evidência”, pois, na verdade, os surrealistas não exploraram apenas as forças recônditas do subconsciente e a sua irrupção para as visões artísticas, mas preencheram também as suas percepções pela constatação do que os rodeia, do que é visível e real. Para explicar esta ligação, o crítico inglês recorre à inovadora obra filosófica que é o *Tratado da Evidência*, de Fernando Gil (1993)⁷. Nesta obra, Fernando Gil esmiúça a complexidade da evidência, afirmando:

A evidência tal como ela se manifesta – como imposição e sinal da verdade, apodicticidade, adequação, satisfação do espírito – institui-se sobre estas estruturas. O sistema percepção-linguagem e a esfera antepredicativa encerram uma intencionalidade preconstituída, arcaica, por detrás da protodoxa, que seria a condição de possibilidade

⁷ Escrito e publicado inicialmente em francês, este importante Tratado filosófico apenas foi publicado em português três anos depois.

transcendental das intencionalidades constituídas pelo sujeito. A protodoxa exprime o sentir da vida e do mundo (Gil, 1996, §9).

Ao reconhecer a capacidade “invasiva” da evidência, o filósofo português diagnostica um “excesso no âmago da evidência, tanto do ponto de vista da compreensão como da extensão” — excesso instigante que o faz procurar de que é feita a evidência. Numa verdadeira desmontagem analítica, Fernando Gil identifica “os seus grandes conceitos – atenção, ostensão, intuição, uma injunção do verdadeiro de que a obediência constitui contrapartida”, os quais “elaboram todos a experiência dos sentidos” (Gil, 1996, §30).

Ora, segundo Sheringham (2006, p. 83), a análise detalhada da evidência feita pelo filósofo português traz um contributo importante para a compreensão do Surrealismo:

A tese de Gil tem uma particular relevância para o Surrealismo, uma vez que insiste no carácter alucinatório da auto-evidência e na sua ligação a uma fase primordial (“arcaica”) na evolução da representação. Na auto-evidência, o real chega até nós com a força de uma alucinação (este nível arcaico de representação mental tem ligações com aquilo a que tanto Breton como Lévi-Strauss chamaram ‘la pensée sauvage’). A verdade da ‘evidência’ reside numa experiência sensorial e não numa operação lógica de inferência ou descodificação.

Esta operação de desvelar e revelar o quotidiano e a vida não está longe da tarefa que André Breton atribui à arte que é a de procurar o *avesso do real*:

Il semble, notamment, qu’à l’heure actuelle on puisse beaucoup attendre de certains procédés de déception pure dont l’application à l’art et à la vie aurait pour effet de fixer l’attention non plus sur le réel, ou sur l’imaginaire, mais, comment dire, sur *l’envers du réel* (Breton, 1962, nota 10).

Em grande medida, é na senda desta ideia que os surrealistas portugueses procuram explicar este processo de desocultação do real⁸.

⁸ No texto “A arte não tem solução senão quando o indivíduo se sente impotente para se encontrar consigo mesmo”, de 1949, é visível que Mário-Henrique Leiria tem consciência do sentido transformativo da arte, nomeadamente quando expõe os princípios e os processos do que

libertação, pela fúria, de emoções recalçadas, colocando em evidência o modo como achamos engraçada a desproporção entre o desejo da personagem e o comportamento para alcançar a satisfação dele. Com efeito, mostra, na atitude de Makarel, a irrupção de uma violência conducente à destruição do objeto desejado:

O bolo, mais veloz ainda, zás, em cima do balcão.

Então Makarel encanzinou-se. A ferocidade recalçada veio-lhe toda acima. Arreganhou os lábios, com os caninos à vista, em agressão declarada.

E atirou um murro demolidor ao bolo e ao balcão. Acertou no balcão e partiu tudo. No bolo, não. O bolo engrossara, estava de pé junto à porta dos Cavalheiros, fitando friamente Makarel através do creme cor de creme (Leiria, 2017, p. 109).

A personificação do bolo gera uma identificação do leitor com este objeto que é alvo de um furioso desejo de posse e, apesar disso, consegue escapular-se, fazendo assim jus à teoria explicativa do humor pelo escape ou alívio da tensão. O próprio Terry Eagleton, depois de valorizar a incongruência como processo conducente ao humor, afirma que o problema da “teoria da incongruência” se deve ao “facto de ser descritiva e não explicativa”, pois “[e]la diz-nos de que é que rimos, mas não por que motivo o fazemos. Portanto, aquilo que é necessário é juntar a tese da incongruência à teoria do escape, que tem, na verdade, uma atitude explicativa” (Eagleton, 2022, p. 83).

É claro que no conto de Leiria há ainda a considerar a inversão de papéis: o predador e a presa, com a possibilidade de escapar à violência por agilidade e astúcia. Estas componentes utilizadas na composição narrativa são conducentes à sátira, como adiante se observará.

Por agora é útil realçar como as narrativas de Mário-Henrique Leiria põem em causa, humoristicamente, as convenções e as evidências, como é próprio do jogo humorístico, conforme explica Susana Alessandrelli, na senda de Robert Escarpit:

Le but de l’humoriste est de briser les évidences sociales, les contraintes rigides d’une société qui règle les comportements des individus. Il suspend les évidences liées aux comportements considérés comme normaux. La transposition qui en résulte est une modification ne peut pas être accueillie que par un certain groupe

social [...] qui peut percevoir cette transposition comme une « réduction à l'absurde » (Alessandrelli, 2006, p. 104).

Fulcral em Mário-Henrique Leiria é, então, este jogo humorístico em torno da evidência que pressupõe o reconhecimento da evidência, mas também o seu absurdo, o qual, por sua vez, conduz à quebra da evidência. Este nó fundamental poderá explicar a alternância entre narrativas irrealistas e insólitas e narrativas hiper-realistas — como aquela de “Joãozinho volta a casa” que retrata a desinserção social de um ex-soldado causadora de um suro de violência ou a narrativa “Hitler? Não sei quem é”, na qual o inócuo Gogo, tocador de gaita de beijos, vai preso por se recusar a tocar o hino. Na verdade, mesmo nestas narrativas mais realistas, o artista exercita mecanismos de discrepância, mostrando a sua destreza na utilização de diferentes graus e diversos matizes do humor.

Por este motivo, poderá dizer-se que Mário-Henrique Leiria explora um humor moderno tal como o entende Patrick O'Neill (1990, p. 48), quando afirma:

Modern humour, with its awareness of the fact of incongruity itself as laughable phenomenon, is ultimately derivable from the breakdown of the medieval world-picture and the consequent intensification of the sense of discrepancy between the real and the ideal.

No seu estudo investigativo sobre o humor, Patrick O'Neill propõe um espectro do humor, capaz de dar conta e de sintetizar os múltiplos matizes do humor, através de um diagrama com várias divisões caracterizadoras de tipos de humor. Partindo de uma diferenciação inicial entre “humor da ordem” e “humor da entropia, o crítico, distingue, o caso do primeiro caso, entre “humor simpático” e “humor derisório”, e, a esta distinção, aduz ainda outras; no caso do “humor da entropia”, estabelece a distinção entre “humor anómico” e “humor entrópico”, sendo estas distinções também elas seguidas de outras diferenciações (O'Neill, 1990, p. 52).

Se se atender a estas distinções, pode caracterizar-se um certo humor acionado por Mário-Henrique Leiria como um humor entrópico, disruptivo e demolidor, pois as suas manifestações estão claramente do lado da entropia. Como já apontou Cândido de Oliveira Martins, o *humor negro* utilizado pelos surrealistas, enquanto “révolte supérieur de l'esprit”

funciona como se “fosse sinónimo de denúncia, revolta e libertação” (Martins, 1995, p. 221).

Isto mesmo fica bem patente no caso da ficção breve intitulada “Desabamento”, pois, uma vez o prédio em escombros, a grande preocupação da personagem, do Chefe da Polícia, da Comissão de Inquérito e depois do exército não são as pessoas a resgatar dos escombros, mas sim o desaparecimento da múmia:

E nós a procurar. No buraco do saguão nada, a não ser a perna – a última, creio – da dona Filomena. Então rebentou um estrondo medonho.

O exército desapareceu a arma.

A parede da garagem ao lado desabou inteira, subitamente.

E quem havia eu de ver, passando calmo através de nuvens de poeira?

O [...] elefante que me desaparecera da varanda havia tempos já!

E atrás dele, lépida, sorridente, sagaz, como sempre, a múmia!

O exército desapareceu a arma

O Chefe da Polícia regozijou-se (Leiria, 2017, p. 102).

Muito mais negro e violento é o *Conto do Natal para Crianças* que, escrito em 1972, apenas foi publicado em 1975. O horrífico, o humor negro e o abjeto¹¹ intensificam-se pela discrepância e pela incongruência de juntar a um texto pretensamente infantil, escrito à mão e com erros, com imagens de guerra, de atrocidades variadas, mas também de políticos ou homens por elas responsáveis. Logo na primeira página, por exemplo, é mostrado um morto com as entranhas de fora, sendo a imagem acompanhada com uma legenda pretensamente escrita pela mão inocente de uma criança que ainda escreve mal: “Tendo dormido secegradamente” [sic] (LEIRIA, 2019, p. 697).

Estes poucos exemplos mostram uma paleta humorística que vai do humor mais cómico, servido por elementos irrealistas e pelo *nonsense* (como acontece no conto “Desabamento” com a sua múmia desaparecida), passando por um humor zombeteiro (como é o caso de “Gulodice”, com o fugitivo e ameaçador bolo), até ao humor mais cruel e negro – como aquele que se verifica no *Conto do Natal para Crianças*, ao juntar imagens de guerra terríveis com uma linguagem inocente e quase infantil.

¹¹ Para Clara Rocha, “a visão apocalíptica dum mundo monstruoso e absurdo, é um exemplo de Abjeccionismo” (Rocha, 2003, p. 143 *apud* Sousa, 2016, p. 123).

A presença do humor e do cômico disfarça ou camufla a dimensão satírica dos textos. Como explica Sophie Duval a sátira integra a comicidade:

L'attitude satirique [...] comprend trois éléments de base, capables de s'organiser selon des positions plus ou moins dominantes et d'être utilisés selon des finalités variables. Le premier est celui de l'éthique, le deuxième celui de l'agressivité critique et le troisième celui du comique. La particularité de ce discours militant et offensif qu'est la satire, par rapport à d'autres, tels le discours pamphlétaire ou polémique, est de recourir au comique (Duval; Saïdha, 2008, p. 313).

Vale a pena notar que, na reflexão teórica desta autora, a aludida dimensão cômica inclui a ironia, o humor e a paródia — procedimentos muito caros aos surrealistas.

4 NONSENSE, FANTÁSTICO E SÁTIRA

Para além do humor, o artista também utilizou a ficção científica e, genericamente o insólito, sobretudo pela via de um maravilhoso¹² ou de um sobrenatural naturalizados¹³. Para além do maravilhoso, alguns contos enveredam por um regime literário diferente, optando pela via do fantástico, ou seja, reúnem elementos possíveis e impossíveis que, aos olhos do leitor, entram em conflito. Com efeito, enquanto categoria estética, o fantástico pressupõe a irrupção do irreal, do não explicável segundo as leis da natureza, no meio (ou no seio) da ficção verosímil.

Tal acontece na ficção “O lápis”, publicada nos *Novos contos do Gin-Tonic*, na qual, de modo inexplicável, os lápis do Reginaldo começam a “disparatar”, gastando-se desenfreadamente – o que lhe causa inquietação que se ostenta porque ele “estremeceu como quem tem um arrepió” (Leiria, 2017, p. 211). A atmosfera inquietante é corroborada por se dizer

¹² Segundo David Roas (2021, § 1-2), “o maravilhoso está empenhado na criação de um mundo autónomo regido por regras de funcionamento radicalmente diferentes das da realidade empírica; por seu turno, o realismo mágico estabelece uma coexistência harmoniosa do natural e do insólito num mundo quotidiano, [ao passo que] o fantástico é construído a partir da convivência conflituosa entre o possível e o impossível”.

¹³ Esta naturalização procede por banalização do insólito que não é questionado nem posto em causa, assumindo, à partida, que as situações impossíveis são comuns. Este procedimento de aceitação e banalização do insólito verifica-se desde 1945, pois surge na ficção breve intitulada “Eu e a Luiza [sic] fizemos uma Viagem-Infinito (conto quase verdadeiro) (aquilo que sonha dentro de nós é verdadeiro, porque existe totalmente)” (*apud* Datia, 2021).

Comparem-se estes excertos:

Tudo pode acontecer. Mas o chefe? O doutor Vaz Esteves, sabes com certeza, chamou-me ontem ao gabinete e avisou-me. Não faço a mínima ideia como foi, mas a verdade é que lhe chegou aos ouvidos. E então disse-me, colérico: «senhor Reginaldo, isto não pode ser. Cinco lápis num mês. Onde já se viu uma coisa destas? Tome cuidado, senhor Reginaldo, muito cuidado. Que isto não se repita e, principalmente, que o Presidente não saiba. Tome cuidado, é o que lhe digo.» Francamente, não sei o que hei-de fazer. Se chega aos ouvidos do Presidente... E ainda me perguntas se é grave! (Leiria, 2017, p. 211).

O diabo foi que um dia o bode [...] foi à secretária do chefe e comeu todos os processos em andamento que faziam a cabeça em água aos funcionários. Não deixou senão os agrafos [...].

O chefe agarrou-se à cabeça e chamou o Julião.

– Que é isto? – disse [...] quando Julião entrou [...].

– Parecem restos de agrafos, não parecem, senhor doutor?

– Foi o seu bode, senhor Julião. [...] Não pode ser, isto é impossível – e gesticulava, apoplético.

Aí o Julião não achou bem.

– Desculpe, senhor doutor, mas não tenho nada com isso. Não intervenho, nunca intervim, na vida de bode nenhum nem de qualquer outra pessoa. O bode é livre, fale com ele.

E, pela primeira vez na sua vida de funcionário, virou as costas ao chefe e saiu ofendido (Leiria, 2017, p. 134).

A partir de situações irreais – quer pelo fantástico, quer pelo irreal absurdo –, o artista atinge satiricamente o regime salazarista, baseada em hierarquias de poder, que funcionam por delação e através de um processo insidioso de incutir um medo constante. No conto “O bode imarcescível”, há uma nítida inversão irónica, pois, quando Julião é “chamado à pedra” pelo seu chefe, ele defende-se invocando uma neutralidade de não-intervenção que convinha à relação entre chefes e subordinados, mas que, incongruentemente, é uma defesa da liberdade individual do bode.

Tudo se resolve, porém, a contento:

O bode comia os processos, os processos ficavam arrumados. Os funcionários estavam encantados, escolhiam os melhores, os mais grossos e chamavam o bode.

Os tempos passaram.

Os chefes sucederam-se, os ministérios mudaram. [...].

Foi então que se deu o acontecimento decisivo.

Poderoso, imarcescível, o bode entrou pelo gabinete do ministro e comeu, logo ali, o decreto de mobilização geral que estava a despacho. Foi eleito deputado pelo povo em delírio (Leiria, 2017, p. 135).

Seguramente, no jogo triádico entre satirista, alvo e público que caracteriza a sátira, este texto atinge alguns dos alvos preferidos da sátira surrealista: a convencionalidade, a burocracia, a hierarquia e a autoridade – marcas que não faltaram na salazarenta sociedade desta época.

5 CODA

À laia de coda sintética, é possível dizer que os exemplos selecionados ilustram como o artista acionou mecanismos e procedimentos diversos, mostrando a sua destreza na utilização de diferentes graus e diversos matizes do humor – desde aquele mais inocente e cómico ao mais negro –, quer pelo agenciamento de discrepâncias absurdas em diversas atitudes e variadas situações, quer pela configuração de ambiente insólitos que contrariam as normas e as convenções usuais. Ao acionar diversos matizes de humor, Mário-Henrique Leiria cria situações surreais que visam mostrar o que se esconde por detrás das percepções convencionais, e, por este viés, o escritor alcança fazer uma dura sátira ao mundo que o rodeia.

Resta sublinhar que a sátira, enquanto modo e categoria estética, funciona como um sorvedouro de todos os mecanismo e procedimentos utilizados¹⁶, orientando-os para os alvos a atingir. A sátira em Mário-Henrique Leiria irrompe como um dos pontos de chegada a descortinar e a decifrar pelo leitor que deve descobrir os seus alvos preferidos: o convencional, o autoritarismo, a vileza e o aprisionamento, no contexto da ditadura portuguesa.

REFERÊNCIAS

ALESSANDRELLI, Susanna. *Ironie vs humour. Essai de définition typologique*. Perugia: Morlachi Editore, 2006.

BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: J.-J. Pauvert, 1962 (cons. 10-04-2023. Disponível em:

<https://www.poesies.net/andrebretonnmanifestedusurrealisme.txt>.

Acesso em: 21 dez. 2024.

¹⁶ A sátira também utiliza a incongruência como procedimento (cf. Feinberg, 2008, p. 102).

