



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS COM HABILITAÇÃO PLENA EM
LÍNGUA PORTUGUESA

WALTER PORTO ALVES

O humor levado a sério em *As mentiras que os homens contam*, de Luis Fernando Verissimo

CAMPINA GRANDE – PB

2013

WALTER PORTO ALVES

O humor levado a sério em *As mentiras que os homens contam*, de Luis Fernando Verissimo

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Letras com habilitação plena em Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras com habilitação plena em Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Kalina Naro Guimarães

CAMPINA GRANDE – PB

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
CENTRAL – UEPB

A474h

Alves, Walter Porto.

O humor levado a sério em “As mentiras que os homens contam”, de Luís Fernando Veríssimo [manuscrito] / Walter Porto Alves. – 2013.
26 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2013.

“Orientação: Profa. Dra. Kalina Naro Guimarães, Departamento de Letras”.

1. Literatura Brasileira 2. Crítica Literária
3 Crônica 4. Humor I. Título.

21. ed. CDD 801.95

WALTER PORTO ALVES

O humor levado a sério em as mentiras que os homens contam de Luiz Fernando Veríssimo

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Letras com habilitação plena em Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras com habilitação plena em Língua Portuguesa.

Aprovada em 25/06/2013.

Kalina Naro Guimarães 9,0

Profª Dra. Kalina Naro Guimarães / UEPB

Orientadora

Rosângela Mª S. de Queiroz 9,0

Profª. Dra. Rosângela Mª S. de Queiroz/ UEPB

Examinadora

Roberta Soares Paiva 9,0

Profª. Ms. Roberta Soares Paiva/ UEPB

Examinadora

O HUMOR LEVADO A SÉRIO EM *AS MENTIRAS QUE OS HOMENS CONTAM*, DE LUIS FERNANDO VERISSIMO

ALVES, Walter Porto

Graduando da Universidade Estadual da Paraíba

Resumo

O presente trabalho analisa as crônicas *A Verdade e A Mentira*, publicadas por Luis Fernando Veríssimo no livro *As mentiras que os homens contam* (2000), através do método dialético cultivado no Brasil por autores como Antonio Candido (2006). O estudo possui o objetivo de apontar a seriedade – norteadas pelo trágico – que repousa no humor desses textos, mostrando que, apesar de essas crônicas provocarem o riso no leitor, Veríssimo também quer apontar os problemas sociais de nosso tempo. Na argumentação, utiliza-se de conceitos teóricos formulados, sobretudo, por Aristóteles (2005), Victor Hugo (2007), Brait (2008), Leite et. al. (2004). Em suma, pretende-se afirmar a importância literária de Luis Fernando Veríssimo, já que se trata de um escritor apreciado por leitores de todas as idades, bem como bastante difundido no meio escolar de ensino fundamental e médio.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Seriedade. Crônica. Luis Fernando Veríssimo.

Abstract

This paper analyzes the chronic *The Truth and The Lie*, published by Luis Fernando Verissimo in the book *Lies that men tell* (2000), through the dialectical method grown in Brazil by authors such as Antonio Candido (2006). The study has the objective of identifying the seriousness - guided by the tragic - that rests in the mood of these texts, showing that despite these chronic provoke laughter in the reader, Verissimo also want to point out the social problems of our time. In the argument, it uses theoretical concepts formulated mainly by Aristotle (2005), Victor Hugo (2007), Brait (2008), Leite et. al. (2004). In short, it is intended to affirm the importance of literary Luis Fernando Verissimo, since it comes from a writer enjoyed by readers of all ages, as well as widespread education in middle school and high school.

KEYWORDS: Humor. Seriously. Chronicle. Luis Fernando Verissimo.

Introdução

O humor tem sido analisado por diferentes vertentes de pesquisa. Na grande maioria delas, o olhar volta-se para a definição do humor, bem como para as diferentes faces que ele apresenta. Nesse trabalho, pretendemos discutir, nas crônicas *A Mentira* e *A Verdade*, publicadas no livro *As mentiras que os homens contam*, de Luis Fernando Verissimo (2000), a constituição do humor, bem como a seriedade nele camuflada. Esta, geralmente, se configura numa verdade indesejada e percorre caminhos que levam ao trágico¹, encantando os leitores, sobretudo aqueles de gosto apurado e perspicaz.

Utilizando o método dialético de Antonio Candido (2006), o qual afirma que a leitura literária não prescinde da leitura do mundo, embora este não penetre diretamente na análise, uma vez que ele se encontra textualizado na própria obra. Apresentamos algumas questões humanas importantes concebidas com humor, tais como: a necessidade de mentir para se safar de situações embaraçosas; o desconforto e o medo diante do inusitado; o riso que desprende o indivíduo das amarras do cotidiano e do institucionalizado, levando-o ao campo do inesperado; etc..

Nosso trabalho aborda, então, a seriedade percebida nas entrelinhas do texto – apesar do tom humorístico, verificado nas crônicas – que revela a preocupação com os problemas cotidianos e de cunho social. A textualização dessas questões se faz de maneira “discreta”, já que o humor suaviza a sua gravidade, mas também se configura de modo crítico, apontando a mentira descabida e cínica como a responsável por provocar situações embaraçosas, tratadas em cenas inesperadas e bem humoradas.

Para efetivar a análise pretendida nesse trabalho, refletimos sobre alguns conceitos e perspectivas diferenciadas de autores consagrados como Aristóteles (2005), Victor Hugo (2007), Umberto Eco (2006), Peter Szondi (2004), Mônica Aiub (2012), Beth Brait (1997), Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite et al.(2012), e Zygmunt Bauman (2006).

¹ Aqui, entendemos o trágico, conforme Szondi (2006, p. 31-32), como “um fenômeno dialético”, em que se verifica o “conflito entre liberdade e necessidade”. Este conflito só se realiza, verdadeiramente, quando essa necessidade obriga o sujeito a exercer sua liberdade, e, ao fazê-lo, ele caminha a passos largos para o seu infortúnio, com suas próprias pernas. Dessa maneira, a “indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço do vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa.”

Iniciamos nosso estudo fazendo uma abordagem comparativa dos conceitos de comédia e humor, riso e sério, crônica e humor. Em seguida, situando a crônica em termos de gênero, procuramos, também, mostrar que ela é bastante produtiva na pesquisa acadêmica, podendo ser bem mais explorada nos trabalhos científicos. Posteriormente, fizemos uma análise comparativa das crônicas em questão, nelas assinalando o humor e o trágico que configuram o sério. Por fim, pretendemos mostrar, aqui, que Luis Fernando Verissimo, autor eclético de reconhecida trajetória literária em nosso país, merece um olhar mais detido por parte do meio acadêmico e que as crônicas produzidas por ele revelam um apurado domínio da língua portuguesa, sobretudo no que concerne à semantização das palavras.

Comédia e Humor

Na Antiguidade Clássica, a comédia era tida, por assim dizer, como uma manifestação artístico-literária menor, uma “imitação de homens inferiores”, como menciona Aristóteles (2005, p. 23-24), em sua obra *A Poética*:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.

Aqui, vemos que o termo comédia apresenta-se como uma representação do condenável ou censurável, das expressões fúteis do ser humano, visando ao riso: é o fazer rir pelo fato de imitar os “vícios” e defeitos alheios. Esse gênero, para Aristóteles, representa uma arte inferior porque não gera a piedade e o temor, como na tragédia, mas apenas diverte e ridiculariza o indivíduo torpe. Embora acreditemos que entender a comédia a partir desse olhar é, de certo modo, desmerecer o valor que esse gênero tem, reconhecemos que o cômico, por vezes, denota o simples, o relachado, a despreocupação com a arte.

Já o conceito de humor distancia-se, um pouco, da definição de comédia apontada por Aristóteles (2005). Segundo Leite et al. (2012), em seu artigo *Nuances do Humor na Moderna Literatura Brasileira*, há um humor que se define como:

[...] comicidade sutil, indireta, em que se recorre mais à sugestão que à explicitação, explorando um riso de cumplicidade ou solidariedade, em que o narrador frequentemente se inclui como objeto de crítica. É o campo do humor, em que transitamos entre o riso de exclusão e o de acolhida e em cuja comicidade infiltra-se frequentemente a nota trágica. É espaço privilegiado para a ironia e a alusão, de forma diferente da comédia, que se vale da ‘constatação dos contrastes’. O humor explora o ‘sentimento dos contrastes’ (Pirandello, 1996), daí possivelmente o efeito de complacência que provoca.’ (p. 2).

O conceito apresentado por Leite et al. (2012) nos possibilita a condição de olharmos o humor em sua relação com o outro, com o contraditório. Se, por um lado, a comédia imerge em cenas da vida cotidiana e em seu discurso pululam palavras mais populares, limitando-se à expressão dos contrastes protagonizados por personagens “piores” – segundo Aristóteles (2005) –; por outro, o humor se expande para um campo de vivência e de questionamento das questões sociais, buscando nestas o cerne para sua realização.

A natureza do humor se modifica com o tempo. Não estamos, aqui, entendendo essa mudança como evolução; uma obra mais antiga não é menor nem melhor que uma mais moderna, uma vez que, aos olhos dos princípios literários, uma obra não se move valorativamente no tempo, mas tem sua singularidade histórica e estética, sendo, por isso, nesta perspectiva, igualmente importantes.

A comédia e o humor, embora se aproximem no quesito “provocar o riso” – bem como, segundo Eco (2006, p. 108), “O cômico e o humorístico são o modo com o qual o homem tenta tornar aceitável a idéia insuportável da própria morte (...)” –, se apresentam díspares em relação a suas características particulares: se, de um lado, a comédia se distancia do acontecimento – um olhar de fora dirige a cena, pois o sujeito observa os fatos ocorridos como um espectador –, o humor faz com que o leitor se misture ou se comova com os acontecimentos narrados, ou seja, o sujeito se posiciona no lugar do personagem da trama, como se a situação narrada pudesse acontecer com ele próprio, solidarizando-se, portanto, com a vítima da ação risível. A partir do pensamento de Eco (2006), observamos que o humor se faz, então, na cumplicidade do leitor com o fato presenciado na cena narrada.

Eco assegura que o cômico se constrói confiando-se em nosso ar de superioridade, porque rimos do que foi desgraça para o outro e não para nós. Dessa maneira, só rimos quando nos posicionamos distantes daquele que caiu em desgraça, quando possuímos um olhar de fora, de certo modo insensível, ao evento desenvolvido na cena cômica. Citando

Hegel, Eco (2006, p. 73) diz que: “(...) é essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior é naturalmente diabólica.”.

Nesse contexto, temos o sentir-se bem porque não foi em nós que a dor se instalou e, sim, no outro e é por não nos solidarizarmos com esse outro, ao menos provisoriamente, que achamos graça no evento. Assim, a distância do leitor ou espectador do infortúnio abordado na cena cômica é fundamental para que o riso se efetive.

Já o humor reflete uma maior projeção do espectador no sujeito da situação cômica: sorrimos porque nos vemos representados na trama, porque aquele acontecimento nos lembra – ou nos faz pensar que lembramos – algo que aconteceu ou que poderia ter acontecido em nossas vidas. Em outras palavras, a esfera do humor relaciona os acontecimentos em uma dinâmica vivencial que constrange, de certo modo, o riso – porque nos aproximamos ou nos sensibilizamos com a cena narrada –, contudo de maneira não suficiente a impedir o seu aparecimento.

Segundo Eco (2005), o humor é a humanização dos fatos narrados, levando o indivíduo a entrar na história e fazer parte dela, desabrochando sentimentos contraditórios, pois o sujeito se solidariza e ri do outro, ao mesmo tempo. Essa humanização se caracteriza, como já dissemos, pela cumplicidade que o indivíduo denota ao ver-se no personagem e ao reconhecer que a situação apresentada poderia ter ocorrido com ele.

Portanto, ao contrário do que acontece na comédia, no humor ocorre uma “sensibilização”, por assim dizer. Aqui, o espectador se solidariza com o sujeito que sofre a ação e, ao se identificar com o outro, sente um pouco do sofrimento que esse sujeito carrega. Sendo assim, o riso acontece, mas ele não é escancarado, não ocorre tão sem pudor, como na comédia.

O riso e o sério

Ao contrário do que imagina o senso comum, o riso e o sério – e, neste, se depreende um olhar para o trágico – não andam por caminhos díspares, mas sim complementares, pois um não despreza ou é indiferente ao outro. Desse modo, realizam-se

simultânea ou paralelamente nas situações humanas, pois só conseguimos obter uma idéia mais razoável de cada um no confronto com o outro. Sendo assim, é possível fazer uma distinção dessas duas vertentes, sem que se discrimine esse em detrimento daquele?

De acordo com Leite et al. (2012), distanciar o riso do sério é:

[...] empobrecer a reflexão, especialmente se lembrarmos que essa oposição atende a uma espécie de ‘ideologia da seriedade’, que nada tem de ingênua, pois com ela o riso é relegado à inconsequência, à irrelevância; dessa maneira, devemos ‘rir e esquecer’, porque essa ‘ideologia’ identifica seriedade e saber e desqualifica o cômico ‘para melhor realçar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar’. Seria preciso, portanto, um olhar que considerasse o universo do riso também como ‘forma específica de conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão’ [...].

Parafraseando uma conhecida máxima, diríamos que *ao lado – não por trás – de um grande riso há, sempre, uma grande seriedade*. Sendo assim, não devemos distinguir radicalmente um do outro – ainda que possamos fazê-lo, para efeito didático. Portanto, o mais interessante é associar – e aproximar – as duas vertentes, fazendo uma análise paralela e, ao mesmo tempo, relacionada, para que, então, se revele a singularidade e a importância de ambas.

Monica Aiub, em seu texto *O que há de sério no riso?*, revela:

O riso pode nos provocar a observar para além das etiquetas, pode nos alertar, nos tirar de nossa distração, de nosso esquecimento cotidiano, e nos provocar a observar as possibilidades através do que, num primeiro momento, poderia parecer completamente absurdo. ‘O absurdo cômico é de mesma natureza do absurdo dos sonhos’, ou seja, a comicidade possui uma lógica particular, que extrapola os limites do logicamente aceitável no senso comum de nosso entorno social. Ao mesmo tempo em que quebra os automatismos provocados pela rigidez de tal ‘lógica social’, abre possibilidades para a construção de novas formas de coexistência. Daí a seriedade e, dependendo da situação revelada, talvez até o trágico que habita o riso. (AIUB, 2012, p. 1).

Se observarmos bem, iremos perceber que o riso está sempre presente na vida cotidiana do sujeito social. No dia-a-dia, assistimos a situações, por vezes, embaraçosas – e até mesmo constrangedoras – para aqueles que protagonizam tais cenas, mas que se tornam motivo de graça para os que estão de fora, provocando, assim, o riso. Daí a autora mencionar a tragicidade habitada no humor, ou seja, se o momento ocorrido provoca o riso dos espectadores, para os autores envolvidos no evento, isso é uma tragédia pessoal.

Aiub, ao mencionar o trágico que habita o riso, sugere o confinamento da graça e da desgraça no mesmo evento, relacionando-se, assim, à concepção de trágico, já indicada neste trabalho: “(...) um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva.” (SZONDI 2004, p. 31). Assim, o trágico se manifesta pela necessidade que o indivíduo tem de chegar a um objetivo futuro e não conseguir alcançá-lo, frustrando, assim, a sua liberdade: o sujeito age, autonomamente, para sair de uma situação de desventura, mas seus atos acabam antecipando ou terminando por levá-lo mais profundamente ao infortúnio. É desta forma que Szondi (2004, p. 32) classifica o trágico, como sendo um “fenômeno dialético” pela concepção da “indiferença entre liberdade e necessidade”, a partir da disposição de se pagar “o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo vencido e vice-versa.”

Nas crônicas analisadas, a presença do trágico se manifesta a partir do momento em que as personagens, diante do inusitado, colocam-se numa situação atemorizante pela qual são induzidas a tomar decisões atrapalhadas, no caso da crônica *A mentira*, ou astutas – ao menos a princípio –, na crônica *A verdade*. Na cena cômica desses textos, percebemos que um ingrediente que impulsiona as ações das personagens é o medo, observado, sobretudo, na última crônica.

Para Zygmunt Bauman (2006), o medo é uma característica humana compartilhada com os animais para se desvencilharem de ameaças eminentes, fazendo-os “oscilar entre as alternativas da fuga e da agressão” (p. 9). No entanto, de acordo com o mesmo autor, o ser humano vai mais além, desenvolvendo uma espécie de medo de “segundo grau” (p. 9) que se manifesta independentemente da ameaça presente. É o medo que se revela pela presunção da ameaça, pelo pensar adiante, numa perspectiva futura, de acordo com suas características comportamentais e “percepção do mundo” (p. 9).

O medo, nas crônicas analisadas, encaminha o trágico que, por sua vez – e através do jogo de palavras – encaminha o cômico, de maneira dialética. É interessante observar que

“o trágico que habita o sério”, citado por Aiub (2012), é antecedido por um medo dos acontecimentos futuros: o temor pelo que pode acontecer ou pelo que se imagina que poderá acontecer leva as personagens a tomarem decisões, por vezes, precipitadas e atrapalhadas.

Aproximando-se da argumentação de Eco a respeito do cômico, Henri Bergson (2007) aponta que o riso, para se manifestar, necessita da indiferença que é, segundo o autor, seu habitat natural:

A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade. Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso. (BERGSON 2007, p. 7)

Essa indiferença que Bergson (2007) aponta se revela com mais intensidade na comédia, em que o espectador tem um olhar de fora dos acontecimentos, mas também se apresenta no humor, pois, embora nos comovamos com a situação de determinada personagem, o riso se torna inevitável pela maneira com que essa situação se apresenta a nós.

Nessa perspectiva, o riso pode ser manifestado diante de uma situação séria, ou seja, um momento em que os personagens estão envolvidos em problemas, mas, por algum acontecimento imprevisto ou dependendo da maneira com que olhamos tal situação, o evento é percebido como num episódio engraçado:

[...] Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? (BERGSON, 2007, p. 8)

Muitas vezes, nos deparamos com situações em que, ao observarmos um determinado episódio comprometido com o sério – e, assim, nos colocarmos como espectadores do mesmo –, nos achamos diante do cômico, uma vez que no lugar do óbvio – aquilo que se espera que aconteça – o que ocorre na cena é o inusitado – aquilo que acontece sem nos darmos conta, surpreendendo-nos. Assim, seria prudente arriscarmos dizer que a comicidade norteia, então, os caminhos do rígido, do inflexível, mas com o fim de romper com eles, a partir da construção de sua própria trajetória, marcada, geralmente, pela quebra de expectativa, pelo uso de eventos fora de seu contexto habitual, entre outras formas.

Se por um lado o riso nos faz refletir e pensar diferente do que é considerado habitual, ou seja, nos permite criar uma situação oposta ao que comumente acontece num cotidiano rotineiro e previsível, enraizado no imaginário coletivo; por outro, o sério se atém, mais intensamente, aos eventos concretos, estabelecidos pela ordem social, sendo, assim, um espaço mais cifrado, domável. Já o riso, com sua inteligência representativa do pensar além do trivial, do despontar das entrelinhas da vida, transforma em nuances lúdicas a cota de rigidez na existência humana, configurando-se, assim, num espaço mais imprevisível.

Humor e ironia: uma cumplicidade retórica

É fato que o humor, desde os tempos da Antiga Grécia, tem provocado no ser humano sentimentos diversos – de um simples riso a um sentimento de escárnio, deboche ou indignação – que, às vezes, se confundem com a própria ironia.

A ironia remete à estratégia de expressar de maneira indireta uma afirmação ou opinião relacionada à determinada situação, emitindo palavras permeadas de sentidos adversos à sua significação aparente, apontando, numa fala sem grandes pretensões, uma verdade, que, no entanto, pode, muitas vezes, ser negada pelo próprio autor. É o dizer o que se é, sem nunca ser. Apropriando-se dessa natureza da ironia, o humor constrói sua base para elencar, muitas vezes, o dissabor vivencial do indivíduo que reclama dos inúmeros problemas sociais.

Na ironia, repousam a perspicácia e a destreza do dizer, de tal forma que o dito reflete no ser irônico – e/ou no ser ironizado – a comicidade inteligente e sutil que substitui o

campo do dizer sincero e claro pelo repouso na indeterminação semântica. Em outras palavras, a ironia afirma e nega ao mesmo tempo: aquilo que é visível deixa de ser importante, pois o que realmente importa parece, agora, ser o que está invisível. Assim sendo, o humor e a ironia são expressões de uma inteligência que as articula, de tal forma que uma completa o outro num despontar da consciência, além do fazer graça.

Refletindo sobre isso, Beth Brait (1997, p. 11-12), em seu artigo *O texto irônico: fundamentos teóricos para leitura e interpretação*, observa que:

O plano de expressão [da ironia] pode-se resolver numa dimensão especificamente linguística, como é o caso de uma simples palavra, de um curto enunciado oral ou escrito, de um diálogo construído em parceria e interativa cumplicidade, de um longo romance, ou na combinatória verbo-visual, como é o caso dos segmentos informativos de uma primeira página de jornal, da capa de um livro ou de uma revista, ou mesmo de um anúncio publicitário. Em todos esses casos, a força argumentativa da construção irônica indiretamente anunciada mas obrigatoriamente partilhada pelas instâncias de produção e recepção, parece ser um dado incontestável na produção dos efeitos irônicos de sentido.

Partindo dessa concepção, podemos compreender melhor a dimensão argumentativa que a ironia exerce no dizer, operando-a a partir de sentidos múltiplos, organizados, às vezes, de modo metafórico ou elíptico, para, então, conceber um humor sutil e ironicamente despretensioso, que só pode ser reconhecido mediante a profunda colaboração interpretativa dos leitores.

Crônica e Humor

A história da crônica no Brasil, em particular, situa-se a partir da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel de Portugal, narrando os fatos e feitos da descoberta da nova terra. Embora direcionada a um leitor específico, o rei D. Manuel, essa narrativa leva consigo algumas características da crônica como, por exemplo, o detalhamento do cotidiano e das paisagens da terra recém-descoberta.

O tempo passou e a crônica ocupou um espaço mais difundido: o jornal. Nesse suporte, o gênero se expandiu e foi direcionado não mais a um leitor específico, mas a inúmeros e apressados leitores. Considerando que a crônica seria lida por indivíduos sem muito tempo para leitura, devido a seus afazeres diários, os autores de tais textos procuraram o limite entre o literário e o coloquial para narrar histórias curtas e, por vezes, engraçadas, fazendo uso do dialogismo, esse que faz presente em todo texto, para abrilhantar os sentidos e provocar no leitor um enlace com o narrativo, fazendo-o prender-se à trama até o final.

Na contemporaneidade, a crônica passa para as páginas dos livros e atinge, ao menos em tese, o leitor mais crítico, capaz de desenvolver uma análise mais apurada e perspicaz do texto, encontrando neste uma sensibilidade artística disfarçada, muitas vezes, pelas expressões coloquiais do cotidiano social.

Jorge de Sá (1985, p. 21), em seu livro *A Crônica*, diz:

A aparência de simplicidade, portanto, não quer dizer desconhecimento das artimanhas artísticas. Ela decorre do fato de que a crônica surge primeiro no jornal, herdando a sua precariedade, esse seu lado efêmero de quem nasce no começo de uma leitura e morre antes que se acabe o dia, [...] O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. [...] Sua elaboração também se prende a essa urgência: o cronista dispõe de pouco tempo para [digitar] o seu texto, criando-o muitas vezes, na sala enfumaçada de uma redação.

Sendo assim, a crônica caracteriza-se por ser, geralmente, um texto narrativo que apresenta uma textualidade expressiva acompanhada, não raro, de um humor inteligente e sutil, para abordar o cotidiano de todos nós. Embora presente em seu contexto fatos aparentemente fúteis do dia-a-dia, as crônicas se destacam por carregar uma singularidade e um senso crítico apurado. Apesar de ser um texto curto e ter sua origem associada aos jornais, a crônica apresenta-se como uma manifestação artístico-literária de grande relevância: é o saber representar o corriqueiro com uma linguagem criativa, de modo a envolver o leitor numa cumplicidade e participação ativas.

Ainda sobre esse assunto, Jorge de Sá (1985, p. 23-24) disserta:

O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica, [...] o termo assume aqui o sentido específico de pequeno acontecimento do dia-a-dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante. Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também.

Com uma percepção dialética do cotidiano, pois ao mesmo tempo em que percebe o simples, apanha também um momento, muitas vezes, de grande reflexão, a crônica concebe o humor para realçar as manifestações do dia-a-dia do indivíduo de maneira que desencadeie, nesse sujeito, uma reflexão sobre as coisas, e, através disso, uma preocupação em mudar e em agir no mundo.

De maneira sutil, porque marcada pelo humor, a crônica inquieta e provoca o espanto que toda produção literária inspira. Dentro desse contexto, o cronista faz uso do humor para, através de uma seriedade camuflada – e, geralmente, fazendo prevalecer uma *inteligência irônica* – revelar uma verdade indesejada que fisga, de maneira contundente, a realidade social.

A Crônica e Luiz Fernando: um reforço de peso

Filho de um grande escritor da Literatura Brasileira (Erico Veríssimo), Luiz Fernando Veríssimo carrega, em sua bagagem, uma vasta obra literária que vai desde quadros para programas humorísticos de televisão a livros de grande aceitação popular. Mas, o seu viés literário se concentra, principalmente, na crônica, sobretudo, a crônica humorística. Embora seja um escritor renomado e tenha sua obra bastante difundida no âmbito escolar de ensino fundamental e médio, Veríssimo ainda sofre, de certa forma, uma grande resistência no meio acadêmico, que reluta em desenvolver trabalhos relacionados à sua produção literária.

Iniciado no meio jornalístico, Veríssimo depositou seu potencial cognitivo e artístico na produção de crônicas, acrescentando a essas uma particularidade produtiva invejável, transformando esse gênero numa plataforma semântica apurada, na qual o jogo de palavras e de sentidos revela seu domínio gramatical e linguístico, associado à percepção refinada dos acontecimentos corriqueiros do dia-a-dia, acrescido de um humor inteligente e ímpar.

As crônicas de Veríssimo parecem ter uma intimidade muito forte com leitores de todas as idades, pois retratam vivências sociais que refletem a realidade desses sujeitos e, assim, os induzem a participar ativamente dessas tramas. Outrossim, suas crônicas apontam, de maneira suave e – ao mesmo tempo – crítica, as nuances sociais dos indivíduos como se o autor fizesse parte da intimidade destes.

Em particular, no livro *As Mentiras que os Homens Contam*, Luiz Fernando Veríssimo mostra um lado bastante recorrente da vida em sociedade: a mentira por vezes cínica e/ou desvairada, contada pelos indivíduos sociais para tentar se desvencilhar de situações embaraçosas criadas por eles mesmos.

Desse livro, destacamos duas crônicas *A Mentira e A Verdade*, que enfatizam o sério de maneira bem humorada, através de seus personagens que, à primeira vista, se revelam pessoas serenas e pacatas, mas se deixam, subitamente, embaraçar-se na armadilha das próprias mentiras, fazendo-os mergulhar em um emaranhado de trapalhadas, induzindo, assim, o leitor ao riso.

Com habilidade e inteligência, o autor desenrola as tramas contidas nessas crônicas de forma tal que, embora ele esteja apontando para uma questão séria – o fato de que as pessoas fazem uso da mentira para se manter no meio social em que vivem sem se preocupar, no entanto, com as consequências que podem lhes trazer –, faz o leitor se deleitar e se divertir com as façanhas dos personagens sem, no entanto, deixar de refletir sobre o assunto enredado por eles.

A Mentira: no cômico, o trágico das relações humanas/sociais

Na crônica *A Mentira*, o autor personifica aquele indivíduo (João) que retorna para casa depois de um dia de trabalho bastante exausto, e a única coisa que deseja é tomar

um banho e cair na cama. Mas, para sua surpresa, a mulher (Maria) lhe lembra de que, naquela noite, eles tinham combinado com os amigos de irem jantar na casa deles. Então, para não ter que sair de casa, pede para a mulher criar uma desculpa qualquer para os vizinhos que já tinham preparado todo o jantar:

[...] Encarregou Maria de telefonar para Luíza e dar uma desculpa qualquer. Que marcassem o jantar para a noite seguinte. Maria telefonou para Luíza e disse que João chegara em casa muito abatido, até com um pouco de febre, e que ela achava melhor não tirá-lo de casa àquela noite. Luíza disse que era uma pena, que tinha preparado um Blanquette de Veau que era uma beleza, mas que tudo bem. Importante é a saúde e é bom não facilitar [...]. (p.38)

No trecho citado, observamos a tentativa de se evitar o conflito, uma vez que, socialmente, estamos todos “condenados” a não decepcionar o outro em prol do convívio social amigável e, assim, nos valemos da mentira como justificativa para nos sentirmos livres para frustrar aquilo que esperam de nós. Nesse caso, a mentira permitiu – pelo menos em princípio – a João fazer o que quis (não ir ao encontro com os amigos) sem arriscar perder a amizade dos amigos. Observa-se, então, que a mentira concilia espaços: o meu querer (ir dormir) e o querer do outro (lugar preservado pela justificativa dada). Assim, ela não violou esse último, ao menos aparentemente: se o personagem faltou ao jantar com os amigos, não o fez por desconsideração, mas por impossibilidade, contrapondo-se assim a mentira, à verdade que delinea os espaços claramente e, com isso, perde-os. Vemos, com isso, que a mentira possibilita ao indivíduo social a vivência de vários lugares ao mesmo tempo; a verdade, às vezes, não possui esse poder.

Uma observação interessante refere-se à escolha dos nomes das protagonistas nesta crônica. O autor faz uso de nomes comuns, João e Maria, para delinear as personagens da trama, sugerindo, assim, que a mentira é um fato comum a todos. Além disso, os nomes também remetem à fábula infantil em que as crianças tentam enganar a velha bruxa para não serem mortos por ela. Aqui, as personagens mentem para preservar a própria vida. Na crônica, a mentira também cumpre o fim de conservação, só que das relações sociais.

A mentira contada pelo casal não põe fim ao problema devido à persistência e ao “altruísmo” dos amigos – a amizade deles parece ser honesta –, já que estes queriam ir até a casa de João para saber sobre o estado de saúde dele. João e Maria, contudo, não contavam com isso, achavam que, ao mentir, se safariam facilmente do problema, uma vez que eles pensavam que os amigos não iriam se importar com a doença do colega.

A consciência sobre o mundo moderno, marcado pelo individualismo e pela falta de tempo, levou os protagonistas a duvidarem da sinceridade dos amigos, e isso os levou a transformar uma simples desculpa em uma grande trama de mentiras. Desenrola-se, assim, a gradação da mentira que resulta uma perspectiva trágica: a mentira que, de início, parecia ser a saída do problema, agora o aprofunda bem mais. Aqui, vemos que, pelo viés do humor, uma questão bastante séria é apresentada pela crônica: a mentira pode se transformar em um problema muito grave, trazendo, inclusive, consequências drásticas à vida daquele que dela faz uso, mas que, ao mesmo tempo, pode ser um “mal necessário” para a manutenção da paz social, uma vez que se o indivíduo utilizasse a verdade em todos os momentos, seria difícil ao mesmo a preservação do viver social. E é nesse viés em que repousa o humor: este é aquilo que se distancia do bom senso, da polidez, do bom gosto, para fazer rir. A cada mentira do casal, a situação vai se tornando mais absurda e, conseqüentemente, mais engraçada:

[...] Ali pelas nove bateram na porta. Do quarto, João, que ainda não dormira, deu um gemido. Maria, que já estava de camisola, entrou no quarto para pegar seu robe de chambre. João sugeriu que ela não abrisse a porta. Naquela hora só podia ser chato. Ele teria que sair da cama. Que deixasse bater. Maria concordou. Não abriu a porta.

Meia hora depois, tocou o telefone, acordando João. Maria atendeu. Era Luíza, querendo saber o que tinha acontecido....

...Apareceram pintas vermelhas no rosto - sugeriu João, que agora estava ao lado do telefone, apreensivo.

- Estava com o rosto coberto de pintas vermelhas.

- Meu Deus. Ele já teve sarampo, catapora, essas coisas?

- Já. O médico disse que nunca tinha visto coisa igual.

- Como é que ele está agora?

- Melhor. O médico deu uns remédios. Ele está na cama.

- Vamos já para aí!

- Espere!

Mas Luíza já tinha desligado. João e Maria se entreolharam. E agora? Não podiam receber Pedro e Luíza. Como explicar a ausência das pintas vermelhas?

- Podemos dizer que o remédio que o médico deu foi milagroso. Que eu estou bom. Que podemos até sair para jantar - disse João, já com remorso.

(p. 39-40)

Embora o desenrolar dessa crônica nos leve à comicidade, é possível notar um perfil de seriedade nos personagens que, desesperadamente, se tornam cúmplices e vítimas de um episódio trágico: se de início a mentira parecia ser a salvação, à medida que sua gradação se realiza, ela faz com que o casal entre, cada vez mais, num caminho sem saída, propiciando o aniquilamento das personagens. É o que reflete Peter Szondi (2004, p. 89), em seu *Ensaio Sobre o Trágico*:

Seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína.

Nesse trecho, o autor apresenta que a tragicidade se realiza através do próprio rumo que o personagem toma para tentar se desvencilhar da tragédia iminente. Isso pode ser observado na crônica em questão, pois os personagens mentem para resolver o conflito, mas é a mentira que aumenta ainda mais o problema. Assim, o episódio revela a tendência que a maioria das pessoas tem de inibir a verdade, dando vazão às desculpas esfarrapadas para se manterem no ciclo social em que vivem.

A seriedade, personificada com o trágico, se revela, então, como um parceiro do humor, trazendo essa expectativa para dentro da crônica. Ela provoca, no leitor, uma cumplicidade com os fatos, uma vez que aquele, embora se divirta com as trapalhadas dos personagens para se livrarem da situação embaraçosa em que se meteram, se sente, ao mesmo tempo, um tanto condoído com o desespero daqueles.

Victor Hugo, em seu Prefácio da peça *Cromwell*, apontando a comédia – e aqui se entenda, por verossimilhança, o humor – como sendo o *grotesco* e a tragédia como sendo o *sublime*, revela uma contrariedade necessária para que a arte não caia no monótono, afirmando:

[...] Como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. (...) O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se

necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2007. p. 33)

Reforçando essa afirmativa e elevando o olhar para a crônica *A Mentira*, observa-se que à medida que a tragédia vai tomando fôlego e franqueando espaços até então ocupados pelo humor, um tom mais sério ganha força, ao mesmo tempo em que o humor se potencializa por aquele incluir na trama um jogo de expectativas que precisam ser quebradas para que, então, o riso se estabeleça.

A Verdade: nos limites do medo, o drama em perspectiva

Partindo, neste momento, para a análise da crônica *A Verdade*, afirmamos que Luiz Fernando Veríssimo faz uso da ironia para retratar uma cena dramática na qual a personagem, ao fazer uso da mentira, provoca um desfecho trágico. A protagonista tenta disfarçar uma mentira motivada pelo medo que tem do pai, tentando convencer toda uma comunidade de sua “verdade”. Aqui, o humor se revela quase como um *humor negro*, e este não passa despercebido pelo olhar do leitor atento.

Resumidamente, a crônica conta a estória de uma donzela que, sentada à beira de um riacho e passando a mão pela água que corria, perde o anel de diamante presenteado por seu pai e, para não ser punida pelo mesmo, diz que foi roubada. Com isso, o pai e os irmãos da donzela vão ao encalço dos supostos ladrões e, encontrando um primeiro suspeito, matam-no mas não encontra o anel com ele. Então, a donzela diz que eram dois os ladrões. Outra vez, o pai e os irmãos vão atrás do segundo ladrão e, encontrando um suspeito, matam-no também. É então que a donzela diz ter um terceiro ladrão. Desta vez, o pai e os irmãos, cansados da matança, levam o terceiro suspeito para a aldeia: era um pescador que, para não morrer, diz que a donzela tinha dado o anel a ele para que a possuísse, pois ela queria conhecer o amor. Com isso, a população da aldeia ficou indignada e, em vez de matar o pescador, matou a donzela.

Se em *A Mentira* (termo que indica um discurso fantasioso, ilusório, falacioso), a crônica situa cenas da vida social moderna, no texto *A Verdade* (termo que sugere um discurso com laço mais forte com o real, o concreto) apresenta um tom mais lendário, místico, fabular (isso pode ser visto pela seleção vocabular: donzela, aldeia, o que indicia um mundo com leis próprias). Portanto, as duas crônicas se situam em espaços sociais diferentes.

Enquanto em *A Mentira* o real tenta se esconder através das desculpas esfarrapadas dos protagonistas da trama, em *A Verdade*, que se apresenta num cenário medieval e rústico, há uma troca no valor desse real, pois antes era considerado fato o que era dito pela donzela; depois, a realidade passou aquilo que o pescador referiu. Essa mudança no poder de denominar a verdade é a responsável pelo habitar do humor no final da estória. Assim, ao fazer-se e desfazer-se, o humor une-se ao trágico, indo da leveza do riso ao peso do acontecimento tenebroso, aproximando-se daquilo que Victor Hugo (2007, p. 48) atribuiu ao drama:

No drama, tal como se pode, se não executá-lo, pelo menos concebê-lo, tudo se encadeia e se deduz assim como na realidade. O corpo representa o seu papel como a alma, e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por este duplo agente, passam alternadamente, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos ao mesmo tempo.

Nas duas crônicas, podemos observar, ainda, uma relação das personagens com o medo, sentimento que se instala nas mesmas e que as impulsiona à defesa, a uma reação de fuga e/ou de não-enfrentamento do problema. Sendo assim, é interessante notarmos que o medo, de acordo com Zygmunt Bauman (2006, p. 8), é:

[...] mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. ‘Medo’ é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance.

Contrariamente a esse medo difuso, próprio da modernidade, discutido por Bauman, podemos perceber, na crônica *A Mentira*, uma reação instintiva das personagens que, para se libertarem da situação embaraçosa em que se meteram, usam subterfúgios que, além de não livrá-los, os leva a um medo ainda maior, plenamente identificável: o temor de ser desmascarados como grandes mentirosos pelos amigos ou familiares.

Assim, em *A Mentira*, as personagens têm medo de perder a amizade, enquanto que, em *A Verdade*, a protagonista teme perder a confiança do pai, bem como receia o castigo que poderia ser imposto a ela, caso a mentira viesse à tona. Esse medo leva a donzela a um caminho sem volta rumo a um desfecho trágico. Aqui, podemos ressaltar a questão da covardia humana, pois o indivíduo, receoso do que poderia acontecer, se esconde nas desculpas para não enfrentar diretamente um problema, buscando na mentira uma saída, aparentemente, fácil:

Uma donzela estava um dia sentada à beira de um riacho, deixando a água do riacho passar por entre os seus dedos muito brancos, quando sentiu o seu anel de diamante ser levado pelas águas. Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de diamante do seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margaridas. (p. 74)

Inicia-se, aqui, o drama em que a donzela vai fazer uso da mentira para desvencilhar-se de uma possível punição por parte do pai. Enquanto que, em *A Mentira*, a gradação do discurso mentiroso se desenrola através de trapalhadas e desencontros, em *A Verdade*, ela acentua uma situação macabra: primeiro, a donzela afirma que foi um indivíduo que roubou seu anel, depois diz que foram dois os ladrões – que são mortos pelo pai e os irmãos da moça – até chegar no terceiro (o pescador) que escapa da matança, mas é levado para a aldeia para ser revistado:

Pois se lembrara que havia um terceiro assaltante. E o pai e os irmãos da donzela saíram no encalço do terceiro assaltante, e o encontraram no bosque. Mas não o mataram, pois estavam fartos de sangue. E trouxeram o homem para a aldeia, e o revistaram, e encontraram no seu bolso o anel de diamante da donzela, para espanto dela. (p. 74)

A partir daqui, Veríssimo dá voz ao pescador, o terceiro acusado, para prosseguir com a trama, enfatizando a esperteza do mesmo, para livrar-se da forca:

- Esperem! - gritou o homem, no momento em que passavam a corda da forca pelo seu pescoço.
 - Eu não roubei o anel. Foi ela que me deu!
 E apontou a donzela, diante do escândalo de todos.
 O homem contou que estava sentado à beira do riacho, pescando, quando a donzela se aproximou dele e pediu um beijo. Ele deu o beijo. Depois a donzela tirara a roupa e pedira que ele a possuísse, pois queria saber o que era o amor. Mas como era um homem honrado, ele resistira, e dissera que a donzela devia ter paciência, pois conheceria o amor do marido no seu leito de núpcias. Então a donzela lhe oferecera o anel, dizendo: "Já que meus encantos não o seduzem, este anel comprará o seu amor." E ele sucumbira, pois era pobre, e a necessidade é o algoz da honra. (p.74)

A proximidade com a morte eminente e, provavelmente, o medo de morrer, levou o pescador a uma solução repentina: criar uma situação em que se livrasse das acusações feitas a ele e, ao mesmo tempo, instigar na platéia da aldeia a certeza de que a donzela era a verdadeira culpada de todos os acontecimentos. Para tanto, ele usou a mentira para forjar uma versão convincente e aceitável para todos. É, então, que os papéis se invertem: a mentira que protegeu a donzela, agora serviu de arma para levá-la à morte.

É interessante notar que, nessa crônica, o humor não se desenrola numa tragicidade gradativa levando a história narrada a uma conclusão séria, emotiva, penosa. É aí, então, que entra a genialidade do autor: quando, no final da crônica, o drama parece se instalar definitivamente e a história caminha para um final trágico, a comicidade desabrocha de maneira quase melancólica, acompanhada por uma ironia de viés reflexivo, restituindo, assim, o humor do texto, apesar do tom meditativo da frase final.

Antes de morrer, a donzela disse para o pescador:
 - A sua mentira era maior que a minha. Eles mataram pela minha mentira e vão matar pela sua. Onde está, afinal, a verdade?
 O pescador deu de ombros e disse:
 - A verdade é que eu achei o anel na barriga de um peixe. Mas quem acreditaria nisso? O pessoal quer violência e sexo, não histórias de pescador.
 (p. 74)

Observa-se, aqui, que o pescador conhecia o jogo do discurso: liga o dizer ao contexto e ao interlocutor, pois ele diz o que a aldeia quer ouvir. Ele sabe que dizer a verdade, quando a história é incrível, é perigoso. A verdade pode passar por mentira e ser recebida pelos interlocutores como tal. Não se pode deixar de observar, então, que o autor revela, aqui, uma crítica à sociedade: na realidade, a verdade está condicionada a jogos de poder, à ordem do discurso². Ela funciona dependendo do contexto, e, sobretudo, de quem diz o que diz. O pescador, por ocupar certo lugar social, tem seu poder de verdade ameaçado e ele sabe disso ao ponto de manipular o discurso ao seu favor.

Assim, enquanto n’*A Mentira* a verdade resolveria, sem demora, o problema – os amigos poderiam até ficar chateados, mas o casal dormiria sua noite de sono – ; n’*A verdade*, a verdade não tem essa positividade, pois ela não seria suficiente, ao contrário, seria o meio de levar o pescador à condenação. Esse se salva, justamente, porque percebe isso a tempo. É o saber do pescador que na verdade, desvia a trajetória trágica que vinha se desenhando, embora ela se cumpra por outros caminhos: a donzela, que mentiu para salvar-se, morre, ironicamente, pelas mãos da mentira. O humor, então, é reveleado no final – de maneira sutil – por ferir com as mesmas armas, o sujeito que, primeiro, as utilizou.

Considerações Finais

Diante do que foi analisado nesse trabalho, observou-se que a seriedade – enredada pelo trágico – está presente nos textos considerados humorísticos, sobretudo nas crônicas de Luiz Fernando Veríssimo. Observamos, ainda, que essa seriedade se mostra nas entrelinhas dos textos, de maneira tal que um olhar menos atento, talvez, não a perceberia. A análise efetuada mostrou que as crônicas, embora investindo em situações cômicas, tratam de grandes questões sociais e humanas, como é o caso de ter que mentir para se manter inserido num contexto social marcado pela hipocrisia; ou em uma situação em que falar a verdade seria, por assim dizer, assinar o próprio atestado de óbito. Nesse contexto, as crônicas, apesar

² Para Foucault (1999, p.7), a ordem do discurso é “a vontade de verdade”, ou seja, o dizer tem uma validade que depende do sujeito, do tempo e do lugar em que se diz. Ou seja, a verdade não tem um caráter absoluto, objetivo, pois ela, como tudo, é construída segundo interesses e jogos de poder específicos.

de possuir um tom mais leve e trivial, sobretudo por se misturar com o cotidiano e por textualizar esse universo com humor, acabam também por incitar uma reflexão sobre a experiência humana.

Observamos, ainda, que a mentira, embora em muitos momentos permita a conservação do viver social, pode desencadear, por vezes, situações embaraçosas e constrangedoras, tornando-se, assim, o seu uso inútil, para se chegar aos objetivos pretendidos pelos indivíduos em sociedade. Útil mesmo é o seu uso como recurso na construção do humor, pois que ela nega ou esconde uma realidade, que, a rigor, não poderia ser negligenciada.

Diante do exposto, consideramos importante que o meio acadêmico dê uma atenção maior para a crônica, visto que se trata de um gênero bastante produtivo em termos de análise literária, como se pôde ver neste trabalho. É mister considerarmos, também, a importância literária do escritor Luiz Fernando Veríssimo que, ecleticamente, passeia pelas palavras da Língua Portuguesa, fazendo com que elas se transformem semanticamente em suas mãos, trazendo ao leitor de suas crônicas a reflexão enquanto ele se deleita, prazerosamente, nas tramas desencadeadas com humor.

Igualmente, reafirmamos a necessidade de um olhar mais detido – por parte do meio acadêmico – às obras desse autor, visto que se trata de um escritor bastante apreciado por leitores de todas as camadas sociais e faixas etárias e sua obra, como já foi sinalizada por nós, é de uma singularidade invejável.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p.17-52.

AIUB, Mônica. **O que há de sério no riso**. Disponível em: <http://www.2.uol.com.br/vyae/ste/iar/filosofia_riso03.htm>. Acesso em: 08 set. 2012.

BAUMAN, Zigmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

- BRAIT, Beth. **O texto Irônico: fundamentos teóricos para leitura e interpretação.** Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=D7A0B74E7A4D>>. Acesso em: 05 jun. 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. São Paulo. Edições Loyola, 1999.
- HUGO, Victor. Cromwell – prefácio. In: Victor Hugo. **Do grotesco e do sublime.** Tradução de Célia Berrettini. 2 ed. São Paulo. Perspectiva, 2007.
- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. At al. **Nuances do humor na moderna literatura brasileira.** Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-grupos/nuances_humor.pdf>. Acesso em: 22/09/2012.
- SILVA, Ana Beatriz B. **Transtornos de ansiedade - medo - capítulo 1.** In: Mentas com Medo. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/y_7MbqK5/mentas_com_medo_ana_beatriz_12.html;jsessionid=7295DF7C67274AF7591B9486D9F4C2C5.dc516>. Acesso em: 13/11/2012.
- SÁ, Jorge. **A crônica.** São Paulo: Ática, 1985.
- SZONDI, Peter. **Análise do trágico: parte II.** In: *Ensaio sobre o trágico.* Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 89- 91.
- VERISSIMO, Luis Fernando. **As mentiras que os homens contam.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.