

## Império do riso: Aspectos do cômico em *O Xangô de Baker Street*

Fernando Cordeiro<sup>1\*</sup> 

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Brasil

\*Autor de correspondência: [fhcc2001@hotmail.com](mailto:fhcc2001@hotmail.com)

### RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura de *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares, destacando como o texto do escritor brasileiro produz o cômico vinculado a uma série de estratégias, entre elas, a mobilização e a revelação de estereótipos, a sátira social, a representação do grotesco. Para tanto, recorreremos às teorias de Propp (1992), Bergson (1943) e Bakhtin (1993) sobre o riso e suas relações com o contexto social. A ideia é demonstrar como o humor, no romance, produz o questionamento (e a manutenção) de certas hierarquias a partir da ridicularização dos mais distintos personagens, grupos, convenções, atingindo, inclusive, o próprio gênero policial e uma de suas figuras centrais: Sherlock Holmes.

### PALAVRAS-CHAVE:

Humor

Cômico

Jô Soares

*O Xangô de Baker Street*

**SUBMETIDO:** 27 de maio de 2023 | **ACEITO:** 20 de junho de 2024 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2024  
© fólio – Revista de Letras 2024. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

### Introdução

Em 2011, em entrevista ao *Roda Viva*, Jô Soares afirma que “depois que eu escrevi *O Xangô*, eu percebi que usando a minha arma, que é o humor, que é a arma principal, eu podia escrever qualquer gênero, qualquer coisa” (SOARES, 2011). Este trabalho, portanto, pretende ir ao cerne do romance do autor brasileiro, isto é, propor uma discussão sobre a construção do humor no texto do escritor, humorista, apresentador, músico, artista plástico, dramaturgo, ator etc. Ao mesmo tempo, contudo, já se deve indicar algumas limitações deste estudo, em termos de escopo. Em primeiro lugar, como uma das epígrafes do livro, retirada de Wittgenstein, propõe, o humor pode ser visto como uma “visão de mundo”, mais do que como um “estado de espírito”. Essa cosmovisão, contudo, como o humor, não deixa de ser ambígua em Jô Soares. Por um lado, associa-se à percepção do avesso das coisas que, para Roberto Gomes (1984), faz do humorista um filósofo e

da piada um modo de

conhecimento tipicamente brasileiro. Por outro, vincula-se também ao reforço da ordem, ao conservadorismo, ao constrangimento, à subversão legalizada como forma de desafogo das tensões. Desse modo, nossa leitura também oscilará entre a indicação de posicionamentos críticos do autor, do narrador, dos personagens e a detecção de uma alegre irreverência na qual o humor parece não encontrar limitações.

Entende-se, portanto, que o humor é um operador fundamental do texto de Jô. Toledo (1995, p. 115) argumenta que “[...] o livro é, antes de tudo, um livro de humor”. Como tal, vincula-se a uma série de estratégias narrativas, entre elas a paródia tanto ao gênero policial quanto à figura de Sherlock Holmes, em particular. Não adentraremos, contudo, senão incidentalmente, nessas questões, restringindo nosso estudo à manifestação do humor ligada principalmente à construção de personagens secundárias, aos choques culturais, à divergência entre expectativa e realidade e ao recurso ao grotesco. Tal abordagem permitirá entender o humor seja como instrumento crítico, de revelação de problemas socioculturais, seja como uma relatividade simultaneamente subversiva e amena que atinge a todos, nivelando-os.

### Humor sem limites

No gênero policial clássico, a adoção do ponto de vista do narrador-companheiro, enquanto meio narrativo, resolve, em grande parte, o problema fundamental da “divisão das informações” a partir da ilusão de que o leitor e o detetive compartilham o mesmo conhecimento da ação. Contudo, a presença de Watson nas narrativas de Doyle está relacionada a outra função: a valorização do detetive pelo contraste com o “senso comum” do ajudante. Pode-se dizer que em *O Xangô de Baker Street*, embora essa relação comparativa ainda possa ser observada, ela se dá em outros termos, como se verifica abaixo:

- Ao ler estas notícias, sinto uma curiosa sensação de *dèjà vu*.
- Elementar, meu caro Watson... – disse Sherlock Holmes, pronunciando a frase que mais irritava o amigo.
- Como assim?
- Você está lendo o *Times* de ontem. (SOARES, 1995, p. 31).
  
- Como? A capital do Brasil não é Buenos Aires? – espantou-se Watson. (p.

33).

- [...] Você precisa repousar, Holmes. Afinal, até Cristo descansou no sexto dia.
- Foi Deus quem descansou, Watson, e no sétimo... – informou Sherlock Holmes. (p. 63).

Essas três passagens apresentam um dos aspectos essenciais da caracterização de Watson no romance de Jô Soares. A partir de suas ações e dizeres, além de uma ou outra avaliação do narrador, constrói-se a figura de um estúpido. Nas obras de Conan Doyle, a imagem de Holmes, construída pela narração de Watson, constantemente nos põe à frente de um homem que se sobressai com relação ao homem comum<sup>1</sup>, sendo este representado pelo próprio Watson, estabelecendo um modelo civilizacional prototípico da Inglaterra do século XIX: ele é um *gentleman*, educado, elegante, discreto, humilde e que ocupa uma posição social de prestígio. É, além de médico, um herói de guerra. Essas características que postulam Watson como um padrão na obra de Doyle são, no entanto, relativizadas no texto de Jô Soares, no qual a imagem do companheiro de Holmes surge como ridícula. Trata-se claramente de um processo de rebaixamento cômico das figuras de Watson (e de Holmes) tal como projetadas nas narrativas de Doyle, transformando, portanto, o médico em um imbecil e o detetive em um homem comum. Isso impede que o leitor se identifique com Watson, tirando boa parte do significado de sua reverência ao detetive. Não é mais um homem comum admirando um excepcional, mas um tolo venerando um homem normal, mas arrogante. Tal circunstância, aliás, é característica da narrativa contemporânea, a banalização ou o rebaixamento, atendendo a um propósito dessacralizador.

Os três fragmentos de *O Xangô* citados criam uma imagem cômica de Watson, na medida em que, conforme diz Vladimir Propp (1996, p. 171), nelas se traz à tona um defeito que suscita o riso. Em todos esses trechos o humor é construído a partir de confusões que revelam, no primeiro caso, a distração e, nos outros dois, certa ignorância.

---

1 Note-se a adoração que o médico expressa pelo detetive: “[...] haveria de dizer-lhe o que pensava; mas como fazê-lo ante [...] o último homem a quem se pudesse dizer qualquer coisa parecida com uma reprimenda? As suas potentes faculdades mentais, aquela maneira imperiosa [...] me fazia receoso” (DOYLE, 1999, p. 8).

Nos dois últimos fragmentos citados, confirma-se o postulado de Propp (1996) segundo o qual o humor é essencialmente contextual, ou seja, que a relação entre o objeto cômico e o sujeito que ri não é obrigatória, nem natural, depende tanto do empenho individual do sujeito quanto dos códigos específicos compartilhados em comunidade. O romance de Jô Soares, escrito em português e tendo como público-alvo primordial brasileiros, joga simultaneamente com um estereótipo (o de que os estrangeiros não conhecem muito sobre a América Latina), revelando seu eurocentrismo, e com a rivalidade (esportiva, principalmente) que nos opõe aos argentinos, resultando que, para nós, não há como confundir ambos. Novamente, aqui, o contraponto com Holmes acentua a ignorância de Watson. A confusão entre Deus e Cristo, sexto e sétimo dia, indica uma estratégia semelhante, particularmente quando lembramos que a maioria dos leitores brasileiros está familiarizada com o discurso cristão<sup>2</sup>. Pode-se argumentar, ainda, que também contribui para o efeito humorístico aqui a pretensiosidade, isto é, o desejo de citar o que não se conhece, revelando um repertório cultural ornamental, falso.

Em relação à (re)leitura do *Times* do dia anterior, destaca-se, tanto a falta de atenção quanto certo caráter mecânico de tal atividade. Pode-se traçar um paralelo, aqui, com a comicidade de um sujeito que tropeça e cai na rua: para Bergson (1943, p. 16-17), esse sujeito é alvo do riso porque se esperava dele uma maior agilidade, flexibilidade e atenção, logo, o problema é que vai ao chão contra sua vontade. Também a leitura atenta, antes e agora, talvez, evitasse a confusão de Watson: de reler involuntariamente aquilo que já conhece. O discurso de Holmes e o nosso (possível) riso funcionam, na perspectiva de Bergson (1943, p. 24), como um gesto social que aponta para a correção do erro, isto é, a rigidez é tomada como um erro e o riso seria o seu castigo. O “castigo” é ainda reforçado pela posição de superioridade adotada por Holmes, por meio do seu “É elementar”, indicando que não só ele tem um conhecimento que falta ao médico, como esse saber é básico, simples. Portanto, Watson também deveria possuí-lo.

Se, aqui, o erro está no fato de não captar um elo óbvio entre duas coisas, em

---

2 Segundo fontes oficiais, mais de 80% da população brasileira se declarava cristã nos anos 1990. Para mais informações: <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-catolicos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/> Acesso em 17 out 2022.

outro momento a conexão realizada é que se prova defeituosa:

– Oh Dio, Dio, Dio... A baronesa nunca vai me perdoar! O que vou fazer da minha vida?! – E, como bom italiano, começou a bater com a cabeça violentamente contra a parede.

Watson, que não entendera nada do que se dissera até então, abriu sua maleta, pegou um pequeno frasco e lançou-se sobre Peruggio, gritando:

– Céus! É malária! Depressa, Holmes, ajude-me com este quinino! [...] Por isso é que, nos trópicos, nunca me afasto da minha sacola – completou, orgulhoso, o doutor. (SOARES, 1999, p. 144-145).

A incapacidade de entender a conversa em português leva Watson à errônea dedução de que a dramaticidade do violinista italiano é um sintoma da malária. O humor, portanto, se constrói tanto em função do erro de julgamento do inglês quanto da sua reação às ações do italiano, reação que se torna mais exagerada do que o drama de Peruggio. Introduce-se, desse modo, uma inversão irônica, na medida em que o excesso do violinista, que levou ao erro de interpretação de Watson, é contraposto ao exagero da resposta deste. Aliás, os médicos, conforme informa Propp (1999, p. 82), são uma das profissões preferidas pelos comediantes do mundo inteiro, sendo o doutor uma das figuras permanentes da *commedia dell'arte* italiana. Para o estudioso russo, essa preferência deve-se ao fato de que as pessoas viam como extravagantes muitos dos seus procedimentos, pois não os entendiam e, como consequência, não acreditavam neles. Na cena do romance citada, além da medicação desnecessária, chama a atenção a falha no diagnóstico.

Outro aspecto que se destaca no fragmento acima é a introdução do estereótipo como ponto de partida para o humor. Ele pode ser pensado como tendo um duplo alcance, por um lado, surge como uma estratégia que desumaniza o outro, tornando-o cômico; por outro, abre espaço para a ironização da estratégia do estereótipo desde dentro, levando a sua inversão e questionamento. No texto de Jô Soares, ambas as perspectivas, contudo, parecem estar intricadamente relacionadas, revelando certa ambiguidade.

Quanto ao primeiro aspecto, no trecho acima está vinculado a uma imagem caricata do italiano que reforça traços como sentimentalidade, dramaticidade e expressividade consideradas exageradas, beirando o irracional. Tal representação, para além da cena apresentada, conta com a corroboração do discurso do narrador (“como bom italiano, começou a bater com a cabeça violentamente

contra a parede”). Ao abordar o estereótipo, Homi Bhabha (p. 105) o considera uma das principais estratégias do discurso colonial, na medida em que implica o conhecimento e identificação daquilo que está sempre “no lugar”. O estereótipo, portanto, fixa, imobiliza, essencializa, negando a individualidade e a complexidade. Nesse sentido, é uma estratégia que torna o homem mecânico, previsível, sempre igual, que lhe nega uma condição que, para Propp (1996, p. 55), lhe é fundamental: a de ser irrepetível. O estereótipo, aqui, nega o sujeito para estabelecer a “classe”, não é mais Peruggio, mas “o italiano”. Mais do que isso, contudo, a sanção (o riso) se vincula menos com essa “falha” (a de algo que se repete quando cada um deveria ser único) do que com uma normatização dos comportamentos que vê o outro como exagerado (tomando a si como padrão). Peruggio é apresentado como a caricatura de uma representação avaliada negativamente: é irracional, sentimental, dramático.

Além do narrador, Holmes também endossa esse discurso ao dizer que “[...] [Peruggio] estava apenas tendo um ataque de nervos, muito comum aos cidadãos de origem latina – explicou Holmes.” (SOARES, 1995, p. 145). O detetive, conseqüentemente, reforça e naturaliza o processo de caricaturização do latino. A resposta do médico, “Esperam que eu entenda esta língua de pagãos?” (p. 145), contudo, possibilita que pensemos no segundo alcance do estereótipo no texto de Jô Soares: a possibilidade de colocar a nu essa estratégia por meio da ironia.

A ironia, aqui, se liga ao fato de Watson chamar aqueles que falam a língua italiana, que ele não conhece, de “pagãos”. O termo pode ter, ao menos, duas acepções distintas, uma para se referir a povos não monoteístas (particularmente aqueles que não são cristãos, judeus ou muçulmanos), a segunda, como sinônimo de bárbaro, não civilizado. De uma perspectiva latina, nenhuma das duas definições se aplicariam a um italiano, seja pelo vínculo com o catolicismo, seja pelo elo que liga a Itália com a Roma Antiga. Daí podermos argumentar que o texto de Jô desnuda como funciona o discurso identitário inglês a partir da universalização de características que se percebem como próprias (e surgem como não-marcadas) e a oposição às associadas à alteridade (portanto, marcadas). O outro, nessa perspectiva, surge como um “fora” em relação ao qual o eu (o “dentro”) se delimita, se consolida. Portanto, a identidade se constrói, aqui,

numa relação (de exclusão) com a alteridade, processo que cria uma hierarquia, uma valorização do que é próprio (tomado como verdadeiro, universal) e uma estigmatização do que é alheio (estranho, particular). No caso, surgem como não-marcados a origem (e a língua) britânica e a contenção emocional, que Watson associa à civilidade; enquanto como negativos a nacionalidade (e a língua) italiana e a expansão sentimental.

Em outros termos, o romance do autor brasileiro revela a pretensa universalidade do inglês, enquanto língua, e da Inglaterra, enquanto país. O próprio narrador dirá claramente: “[...] disse [Watson], com a certeza britânica de que, falando-se bastante alto, todos os seres humanos do planeta entendem inglês.” (SOARES, 1995, p. 146). Esse descaso de Watson já estava presente, de certo modo, no fato de ele não saber a capital do Brasil.

O texto de Jô Soares, portanto, adota uma posição bastante ambígua em relação aos estereótipos. Por um lado, eles permanecem como uma fonte de humor; por outro, a própria construção do estereótipo (ou da visão estereotipada) se torna alvo do riso, tanto ao indicar o seu uso político, quanto ao revelar a sua inadequação para dar conta da heterogeneidade do real. Por isso, entre as matérias-primas fundamentais do humor no romance estão as diferenças de costumes e os choques culturais, além da divergência entre a expectativa e a realidade. Em ambos os casos o que está em jogo são as imagens que os personagens e/ou os leitores fazem de si e do mundo.

Um dos meios cômicos diz respeito ao uso de línguas estrangeiras no romance. O fato de os brasileiros, em sua maioria, não saberem francês é constantemente reiterado no romance, despontando, por um lado, como uma crítica a uma parte significativa de nossa “elite intelectual”, que não conhecia a língua culturalmente mais influente da época, como atesta a cena em que estudantes do Largo de São Francisco saúdam Bernhardt: “[...] eles lançaram suas capas ao chão e gritavam numa língua que achavam ser a de Victor Hugo: *Pisez! Pizes! Pour favour, pisez sur nos capotes, madame!*”, repetiam, sem saber que *capotes*, em francês, não eram ‘capas’ e, sim, ‘preservativos’.” (SOARES, 1995, p. 299). Por outro lado, a ênfase nessa característica da elite brasileira pode ser pensada dentro da dinâmica entre colonizador e colonizado, ou seja, como os países menos desenvolvidos compram

os “produtos” de fora como símbolos de civilização, mesmo quando não conseguem compreendê-los. Mais do que o significado do objeto como arte, espetáculo e cultura, o que está em jogo é o poder que aquele artefato confere ao seu receptor de se considerar como participante e herdeiro do “projeto civilizatório” imposto pelas potências europeias. Marca-se, portanto, como um símbolo da distinção – em relação aos “primitivos”, “incultos” – e da identificação com a “civilização” e a “cultura”.

O texto de Jô Soares apresenta uma visão crítica, satírica do Brasil do Segundo Império, denunciando como a presença de Bernhardt, mais do que representar o progresso do processo civilizatório, vincula-se a uma ilusão. Nesse sentido, é sintomática a afirmação de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 164) de que “Nenhuma congregação achava-se tão aparelhada para o mister de preservar, na medida do possível, o teor essencialmente aristocrático de nossa sociedade tradicional como a das pessoas de imaginação cultivada e de leituras francesas.”

Também revelador de uma visão crítica da sociedade brasileira da época é outro momento cômico envolvendo Sarah Bernhardt:

- Não, madame. No Brasil não é chique andar de capota levantada.
- Por que não?
- Não sei, madame. Acho que é para dar a impressão de que aqui não faz tanto calor assim. (SOARES, 1995, p. 15).

A conversa entre a atriz francesa e o marquês de Salles é cômica porque revela um contrassenso brasileiro: o fato de, mesmo com o calor, se andar com a capota abaixada. Novamente, o que se destaca é a inadequação da adoção de certos costumes europeus no Brasil. Esse tipo de situação frequentemente atrai a atenção do narrador, como demonstra a seguinte passagem: “Todos estavam impecavelmente vestidos, com seus uniformes e trajes de gala. Podia-se ter a impressão de estarem eles instalados em algum *salon* de Paris, não fossem as rodela de suor presentes em todas as axilas.” (SOARES, 1995, p. 16). Mesmo Holmes acha um absurdo a utilização de roupas pesadas nos trópicos e pede que lhe arrumem um terno de linho branco. Desse modo, levando em conta a frase do marquês de Salles, a capota abaixada se vincula à pretensão de implementação de costumes europeus (“civilizados”) em terras brasileiras que resulta (e este é o “defeito” cômico apontado pelo narrador) num falseamento da realidade que

permite à elite local fingir estar na Europa (ou se identificar com ela). Mas esse apagamento da realidade brasileira, além disso, se articula com outra idiosincrasia brasileira, descrita por Roberto DaMatta (1997) como uma oposição entre a casa e a rua ligada ao controle das relações sociais.

Para o antropólogo carioca, a casa, de um modo geral, marca um aspecto de pertencimento social, um local com o qual o indivíduo se identifica, que lhe é familiar, muitas vezes estando relacionada com a própria noção de família, no sentido de um grupo de pessoas com as quais se tem afinidade ou algum tipo de obrigação. A rua, por outro lado, nas formulações de DaMatta (1997, p. 93), é manejada por entidades como o “governo” ou o “destino”, forças impessoais sobre as quais não temos controle. Por isso a rua representaria o que chamamos de a “dura realidade da vida” e, por consequência, um “[...] universo hobbesiano, onde todos tendem a estar em luta contra todos, até que uma forma de hierarquização possa surgir e promover alguma ordem” (1997, p. 91).

A cena envolvendo o marquês e a atriz francesa mobiliza os aspectos envolvidos nessa oposição justamente por colocar em foco um momento de deslocamento ou de intermediação que, conforme afirma o estudioso brasileiro, permite ver a ligação crítica e essencial entre os dois domínios. Eles estão na rua, mas não totalmente, pois a carruagem funciona, nesse contexto, como uma espécie de extensão da casa. O fechamento da capota implica justamente a ampliação da diferença entre a casa e a rua, procura isolar os passageiros daquilo que está lá fora.

Nesse sentido, a viagem dos dois personagens pode ser lida como um momento que se opõe a outro ritual característico da vida social brasileira, a procissão. Segundo DaMatta (1997, p. 104-105), a passagem da imagem do santo nesse evento religioso tende a diluir as fronteiras entre a rua e a casa, pois esta se abre e se embeleza para que o santo “possa ‘ver’ a casa”. Se a procissão irmana todos os indivíduos, enquanto fiéis, o passeio de carruagem de Bernhardt e Salles pode ser visto como um evento contrário, pois o retraimento no carro implica a ampliação da diferença entre eles e o povo que anda nas ruas. Essa atitude marca um ritual de aristocratização, uma vez que o que “não é chique”, no final das contas, é a mistura com os pobres. Além disso, destaca a tendência de se

esconder, se ignorar, se apagar a miséria que os rodeia. No romance, essa crítica é expressa pelo assassino: “[...] se recusarão a acreditar, desviando os olhos, como fazem ao tropeçar nos negros e mendigos sujos que encontram no caminho. Se a paisagem é terrível, feche-se a janela.” (SOARES, 1995, p. 187).

A elite brasileira, portanto, é descrita como alienada e falsa, pois surge ligada ao que Roberto Gomes (1984) chama de “razão ornamental”, ou seja, à ostentação de uma cultura de fachada. Para ele, “O tipo de inteligência que nos agrada é aquele que sabe brilhar através das palavras. Nunca ter feito uma frase de efeito, eis a falta que intelectual brasileiro jamais cometerá. [...] Essa fascinação pelo cidadão bem falante [...] gerou o triunfo do bacharel.” (p. 69-70). Tal situação é reiteradamente objeto de riso e de crítica do narrador:

– Prefiro que o senhor utilize o termo alienado ao falar dos doentes. Desde que Philippe Pinel defendeu um tratamento mais humano para os enfermos mentais, no seu *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, evitamos certas expressões pejorativas – comentou, superior, Pedregal Noronha, apesar de jamais ter lido o livro. (SOARES, 1995, p. 242).

Os queixosos e requerentes de atestados de pobreza que se amontoavam na delegacia aplaudiram freneticamente. Não entendiam uma palavra, mas a eloquência do jurista era prova suficiente da inocência da atriz. (p. 71).

Em ambos os casos encontramos o triunfo da eloquência, pela citação de autores e livros desconhecidos, de termos estrangeiros, da retórica, não para argumentar (isto é, sem colocar a erudição a serviço do entendimento), mas para deslumbrar. Sérgio Buarque de Hollanda (1995) argumenta que a educação tende a não ser tomada como instrumento de conhecimento e ação, mas apenas esmerado como “ornamento e prenda”, disso resulta, nos termos de Sérgio Buarque, um “[...] certo tipo de erudição sobretudo formal e exterior, onde os apelidos raros, os epítetos supostamente científicos, as citações em língua estranha se destinam a deslumbrar o leitor.” (p. 164-165). Nesse sentido, cabe lembrar que os trechos do romance de Jô Soares citados acima apresentam os discursos de um médico e de um advogado.

Outro aspecto ligado à comicidade em *O Xangô de Baker Street* é o grotesco, entendido como tudo aquilo que se vincula ao baixo corporal e à transformação e mutabilidade. Nos termos de Bakhtin (1993, p. 22), “São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade,

depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.” O aspecto grotesco, portanto, indicia um momento em que o corpo se expande ou ultrapassa seus próprios limites. Paradigmática, nesse sentido, são pelo menos duas passagens do romance.

A primeira é a história do Visconde de Ibituaçu que “conquista” seu título após assumir a culpa de um peido de Dom Pedro II: “Logo após os aplausos que sucederam a execução do Hino nacional, [...] d. Pedro, inadvertidamente, deixou escapar uma estrepitosa flatulência. [...] Foi então que Rodrigo [...] disse em alto e bom som: ‘Mil perdões, Majestade. Fui eu [...]’” (SOARES, 1995, p. 165-166). A segunda, por sua vez, está vinculada a uma pegadinha de D. Pedro II e seus convidados que incitam Holmes e se alimentar fartamente da culinária brasileira, resultando na sua prostração diante do vaso sanitário que o impede de capturar o assassino, após persegui-lo,

[...] despertou-lhe imediatamente uma cólica violenta. Holmes ainda hesitou entre jogar-se da janela e sentar-se no vaso. A hesitação durou poucos segundos. Desabotoando as calças, ele cedeu ao chamado imperioso da natureza. O detetive ficou ali, humilhado, madrugada adentro. O dendê produzira uma proeza que nem mesmo seu arquiinimigo, o professor Moriarty, conseguiria realizar: deter Sherlock Holmes. (SOARES, 1995, p. 138).

Trata-se de um recurso onipresente na representação de Holmes no texto de Jô Soares: seu rebaixamento. Deixa de ser a “máquina de dedução”, o epítome da racionalidade, das faculdades mentais, sendo reconduzido a sua materialidade, à corporalidade, à condição humana. Entretanto, esse processo de rebaixamento é ambíguo porque implica um renascimento do detetive inglês em outros termos, mais humanos. É a rigidez do Sherlock doyleano que é colocada em xeque na sua inserção na realidade brasileira. Holmes deixa o mundo oficial de celebração do racionalismo típico das obras de Doyle e adentra o mundo do avesso de Jô Soares, no qual a seriedade da perseguição ao assassino se associa ao grotesco e, conseqüentemente, ao cômico. No qual o detetive não é vangloriado como máquina que sempre vence, mas como homem que, com frequência, é derrotado.

No mundo criado por Jô Soares tudo está sujeito a se tornar objeto de riso. Desse modo, o romancista brasileiro desafia a ideia de Propp segundo o qual “[...] há temas que não se prestam absolutamente a serem tratados como cômicos.

Não se podem representar comicamente assassinatos, vícios, crimes de diferente natureza ou a deterioração moral e física.” (PROPP, 1996, p. 207). Nesse sentido, chama particularmente atenção a cena da perseguição da terceira vítima pelo *serial killer*, comparada a uma coreografia de balé: “Sempre que a jovem se detém, [...] ele estaca atrás dela, improvisando uma sinistra coreografia. [...] ficam ambos enquadrados pelos arcos da ponte do aqueduto, como dois bailarinos perdidos num palco gigantesco.” (SOARES, 1995, p. 214).

É possível dizer que o humor está de tal maneira entranhado em *O Xangô de Baker Street* que o estabelecimento de limites para seus alvos se torna impróprio. Nesse sentido, parece estranho o posicionamento de Propp (1992, p. 199) ao dizer “[...] o cômico não permite esboçar um quadro completo da vida: um grande romance cômico mostra sempre os defeitos e não os aspectos positivos”, em especial, se lembrarmos que ele próprio determina que um bom texto cômico de longo fôlego deverá ser marcado pela irrupção periódica do riso. Pensando dessa forma, e entendendo, como Propp, o humor como uma contraparte do sério, seria mais provável que uma perspectiva que privilegie a constante seriedade não possa “esboçar um quadro completo da vida” porque nela faltaria o riso, enquanto, nos textos humorísticos, o riso deve ser intercalado a momentos de “não-riso”, logo, de seriedade. Além disso, essa visão de Propp pode ser entendida como um posicionamento conservador e altamente moral porque contempla o riso apenas em seu sentido negativo (daí a importância que a noção de “defeito” tem em sua teoria), o que implica que certos valores não poderiam ser transformados em motivo de riso. Aqui, o “sujeito que ri”, enquanto teorizador, impõe os seus valores como limites do riso e, onde ele não ri, afirma que não há riso. O romance de Jô Soares, pelo contrário, parece não encontrar limitações para o humor.

### Considerações finais

Em nossa análise do riso no texto de Jô Soares estabelecemos um diálogo com a teoria de Propp e de Bakhtin pelo fato de que no romance do escritor brasileiro a comicidade parece oscilar entre ambas as concepções. Na melhor tradição do riso, *O Xangô de Baker Street* é ambíguo em sua apresentação do cômico. Encontram-se tanto resquícios de uma visão “moralista” em que o humor está

vinculado ao “defeito”, da qual o narrador que comenta, julga e avalia os personagens e os incidentes, talvez, seja o maior expoente; quanto uma perspectiva niveladora, própria do carnaval. Isso porque, na obra do escritor brasileiro, todo mundo é passível de se transformar em objeto de riso, ele não poupa ninguém, transformando a todos, desde D. Pedro II e Sherlock Holmes até um vendedor de rua ou um anão que trabalha no necrotério, em seres ridículos.

O humor, dessa maneira, cria um ambiente distinto em que, de maneira semelhante ao que ocorre no carnaval, segundo Roberto DaMatta (1997, p. 167), se “[...] revela que o modo como os grupos sociais são classificados não segue uma linha ou eixo hierárquico único, mas vários eixos, de modo que alguém pode ser *pobre, mas limpo; rico, mas burro; poderoso, mas infeliz; desempregado, mas bom de samba; honesto, mas otário* etc.” No texto de Jô Soares esse processo de relativização das posições sociais se dá pela instituição de um novo paradigma de classificação em que todos são submetidos à ridicularização. Trata-se, em certo sentido, de um procedimento, o do humor, que iguala a todos, justamente por “rebaixá-los”, isto é, por trazê-los para a realidade e para a imperfeição. Nesse sentido, como propõe Bakhtin (1993, p. 8), o cômico aqui se institui como uma espécie de “abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”, mas, paradoxalmente, como no carnaval, conforme propõe DaMatta (1997, p. 150), “[...] acaba por reforçar a ordem cotidiana, também coloca alternativas e sugere caminhos.”

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Brasília: HUCITEC, Editora da UNB, 1993.
- BERGSON, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. 1943.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DOYLE, Arthur Conan. *O signo dos quatro*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Roda-Viva*. TV Cultura. 07 nov. 2011. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=mE2bhh23XYI>. Acesso em 03 de ago. 2013.

TOLEDO, Roberto. *Sherlock e Sarah*. *Veja*. São Paulo, 20 set. 1995, p. 114-116.

**ABSTRACT:** This paper offers an interpretation of Jo Soares' *A samba for Sherlock* highlighting the construction of the comic from a series of strategies that ranges from the mobilization and revelation of stereotypes, social satire, and grotesque. Towards that concur theories about laughter and its relationship with social context developed by authors such as Propp, Bergson and Bakhtin. The aim is to demonstrate how in the Brazilian novel humor is related to the questioning and the maintenance of certain hierarchies by mocking characters, social groups, conventions, including, those of the crime genre and one of its prominent figures: Sherlock Holmes.

**KEYWORDS:** Humor, Comic, Jô Soares, *A samba for Sherlock*.