



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ÂNGELA MARIA PELIZER DE ARRUDA

**O HUMOR PÓS-MODERNO COMO CRÍTICA
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DE CONTOS DE MOACYR
SCLIAR**

Londrina
2005

ÂNGELA MARIA PELIZER DE ARRUDA

**O HUMOR PÓS-MODERNO COMO CRÍTICA
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DE CONTOS DE
MOACYR SCLiar**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos S. Simon

Londrina
2005

ÂNGELA MARIA PELIZER DE ARRUDA

**O humor pós-moderno como crítica contemporânea:
uma análise de contos de Moacyr Scliar**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Eduardo Faria Coutinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, _____ de _____ de 2005

DEDICATÓRIA

Ao meu filho, João Vitor,
por seu riso contagiante.

AGRADECIMENTOS

Agradecer, neste momento, é um ato que traz consigo vários significados. O primeiro e talvez o mais importante seja o fato de que um pesquisador precisa, direta ou indiretamente, de muitas pessoas. Isso nos faz crer que este não é um trabalho solitário feito através de leituras e leituras, horas gastas na frente de um computador.

Esse trabalho envolve pessoas que muitas vezes nem conhecem o assunto aqui desenvolvido, outras o conhecem e muito bem. Afinal “ninguém é uma ilha”, e eu agradeço a Deus por todos que estiveram ao meu lado ao longo desses dois anos de pesquisa:

Aos meus pais, que na simplicidade me orientaram para a vida e fizeram de mim uma pessoa melhor.

Ao meu esposo, Rogério, maior incentivador do meu sucesso profissional e pessoal. Pessoa sem a qual eu não poderia ter conquistado mais essa vitória.

Ao meu filho, João Vitor, que na sua ingenuidade pueril soube compreender minha ausência, me esperar sempre com um sorriso e dividir minha atenção com livros, anotações e pesquisas.

À Maria, que na minha ausência, foi mãe para todos nós.

Aos colegas e amigos do programa, que sempre estiveram presentes nos melhores e nos piores momentos do curso e que, direta ou indiretamente colaboraram na realização desse trabalho.

Ao meu orientador, Luiz Carlos Simon, que despertou em mim a paixão pela literatura e pelos estudos contemporâneos, agradeço sobretudo por sua constante dedicação, empenho e profissionalismo.

Ao programa de Mestrado em Letras, nas pessoas do coordenador e secretárias, pela disponibilidade de bem atender.

Aos professores, muitos de longa data, pela paciência, pelo apoio e por tantos saberes partilhados.

Aos professores integrantes da banca de qualificação, Dra. Adelaide Caramuru Cezar e Dr. Henrique Manuel Ávila, por suas valiosas contribuições.

Cá, entre nós

*Você me olhou. Só isso,
Você já sabe, me deixa gago,
embaraçado*

*Feito a meada de que perco o fio.
Quanto mais encontrar agora a frase certa
e alerta.*

*para tocar-te, sem perder o humor. Como acertar
o gesto, o dito que entre nós estabeleça
aquela transparência de corações
que seria algo tão bom, tão oportuno
neste momento, para algum
dos dois?*

Rubens Rodrigues Torres Filho

RESUMO

Há de se reconhecer o vasto mundo que se criou de manifestações que nos fazem rir. Em várias expressões artísticas, há uma procura incessante, tanto por parte de quem produz quanto por parte de quem as procura, pelo trabalho que envolve a comicidade. Nesse sentido, a presente dissertação objetiva levantar questões a respeito do humor na literatura pós-moderna no tocante às suas várias vertentes, principalmente no que concerne ao questionamento de termos um humor crítico ou passivo diante das situações atuais. Para tanto, far-se-á uma divisão em dois capítulos teóricos, abordando assuntos como o humor e o pós-modernismo, que irão culminar no terceiro e último capítulo. Esse se concentrará em analisar dez contos do autor Moacyr Scliar, com o intuito de observar e caracterizar o humor brasileiro pós-moderno como recurso de denúncia e reflexão ou apenas como divertimento sem comprometimento acerca das questões sociais.

Palavras-chave: Humor, Conto, Pós-modernismo, Moacyr Scliar

ABSTRACT

One must admit the existence of the wide world of manifestations that make us laugh. In several artistic expressions, there is an incessant search for the comic work both by those who produce it as well as by those who look for it. In this sense, the aim of this present dissertation is to raise questions about post modern literature humor in its various ways of manifestation and mainly in terms of the critical or passive humor in today's contexts. Thus, two theoretical chapters address humor and post-modernism. The third and last chapter comprehends the analysis of ten short stories written by Moacyr Scliar and is meant to observe and characterize post-modern Brazilian humor as a means of denunciation or reflection or merely as a way to have fun with no concern about social issues.

Key words: humor, short story, post-modernism, Moacyr Scliar

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 HUMOR, RISO E COMICIDADE	19
2.1 Algumas Definições.....	20
2.1.1 Humor e Ironia.....	20
2.1.2 A Comicidade	23
2.1.3 O Riso e o Risível.....	25
2.2 Quem pode ser Objeto de Riso e em quais Situações.....	29
2.2.1 A Natureza como Elemento Cômico	32
2.2.2 O Homem como Objeto do Riso.....	33
2.2.3 As Situações Cômicas.....	35
2.3 Tipos de Comicidade.....	38
2.3.1 A Paródia.....	39
2.3.2 O Exagero Cômico	40
2.3.3 A Comicidade das Palavras	41
2.4 O Humor na História Literária – Alguns Momentos	43
2.5 O Humor como Movimento Contemporâneo	59
3 CULTURA E LITERATURA PÓS-MODERNAS	68
3.1 Panorama Geral	68
3.1.1 O Pós-modernismo e as Artes	70
3.2 O Pós-modernismo no Brasil.....	71
3.3 As Diferentes Posições da Crítica	82
3.4 Algumas Abordagens do Pós-modernismo	85
3.4.1 Engajamento e Criticidade: a Grande Desilusão do Sujeito Descentralizado.....	85
3.4.2 Fragmentação: a Arte Imita a Vida	88
3.4.3 Humor e Ironia: uma Estreita Relação entre o Riso e a Dor.....	91

4 O HUMOR EM ALGUNS CONTOS DE MOACYR SCLiar: UM REPRESENTANTE DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	94
4.1 Pequenos Acontecimentos, Grandes Histórias	99
4.1.1 “Espaço Vital”	100
4.1.2 “Temas Livres”	106
4.2 A Relação de Gênero: Apesar de Trágica, Cômica.....	111
4.2.1 “Como era Bela a Escravidão”	115
4.2.2 “Ofertas na Casa Dalila”	122
4.3 O Humor como Crítica ao Sistema Sócio-econômico	128
4.3.1 “O Velho Marx”	130
4.3.2 “Agenda para uma Noite de Núpcias”	135
4.4 Os Programas de Entretenimentos como alvo do humor.....	140
4.4.1 – “O Torneio do Esquecimento”	143
4.4.2 – “O Clube dos Suicidas”	147
4.5 – É na Intertextualidade que o Humor Atinge seu Auge.....	154
4.5.1 – “Diário de um Comedor de Lentilhas”	155
4.5.2 – “Shazam”	161
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	173

1 INTRODUÇÃO

Desde a Antigüidade clássica o humor tem sido um recurso utilizado pela arte como uma forma de retratar grupos e tipos sociais. É através do riso que o homem fragmenta o universo e o trata com mais desenvoltura, apesar da vida em si persistir em ser terrivelmente séria. Diante de tantos problemas e tristezas que circundam o ser humano, restam, então, as anedotas, e é assim que a consciência cômica graceja com o mundo. Brincar com as idéias, acomodá-las, contá-las e empilhá-las como uma criança brinca com história. Daí toda economia de felicidade e de desgraça.

O sério por si só é um efeito de tensão nascente. O humor, por sua vez, é um sorriso do espírito, é a magia do presente, que tem um valor excepcional cujos privilégios nos deixam admirados.

Vale ressaltar que o humor aplicado à arte só tem significado se estiver conectado a um ambiente social, onde a surpresa e o absurdo passam a ser presença constante para ridicularizar o previsível e o possível. Sem essa sintonia, qualquer produção humorística perderia seu sentido. A arte, de um modo geral, reflete as situações e o comportamento vividos numa determinada época. Em se tratando da literatura como expressão artística, esse aspecto é bastante evidente, os costumes de um grupo ou de vários grupos, num ponto geográfico específico e num momento igualmente singular são registrados tanto no texto escrito em prosa quanto em verso.

A literatura contemporânea traz consigo essa característica, buscando se aproximar e retratar os vários mundos do homem moderno. Assim, em diversos momentos, a realidade e a ficção se entrecruzam, e a literatura traz à tona aspectos que inovam a arte, tanto no tocante ao tema e à linguagem, quanto à própria estrutura do texto. Além disso, a ficção utiliza recursos que estão presentes no cotidiano do homem moderno, retratando assim, com maior proximidade do seu receptor, as alegrias e as mazelas da vida contemporânea.

Frente aos grandes problemas que assolam o homem moderno, muitos autores da literatura contemporânea também buscam, por meio do humor, traçar o retrato da realidade atual. É através da ridicularização das desgraças e mazelas humanas que a arte torna a vida um pouco mais suportável, e o homem retoma o fôlego e se recupera do trágico que o afeta no momento, apressando-se em rir para não chorar e assim conseguir se preparar para novos desafios.

Entre os autores que apresentam, em suas obras, uma veia cômica, Moacyr Scliar merece atenção especial. Contista, cronista e romancista em consonância com o seu tempo, utiliza esse recurso em várias de suas obras e em diversas situações. Para a seleção do *corpus ficcional*, o conto será o gênero privilegiado, já que este é considerado o gênero da contemporaneidade por sua capacidade de síntese e por ser capaz de retratar a realidade do homem moderno, já que se utiliza de temas simples, dos fatos miúdos, próprios do cotidiano do sujeito comum.

Com isso, o trabalho aqui proposto pretende traçar um paralelo entre a arte ficcional de Moacyr Scliar e suas tendências pós-modernas e o conceito de humor. Com esse objetivo será possível observar o enfoque dado pelo autor com esse recurso,

os tipos a serem satirizados e o que isso pode refletir da realidade contemporânea no tocante à representatividade do humor no movimento pós-moderno, considerando o primeiro como possuidor de uma vertente crítica dentro de tal contexto.

Para tal fim, far-se-á uma fundamentação teórica a fim de apresentar alguns esclarecimentos a respeito do conceito de humor e sua presença na história da arte, utilizando-se das contribuições dos filósofos Henri Bergson e Sigmund Freud e dos estudos de Luigi Pirandello, Vladimir Propp, Daniel Kupermann e Georges Minois.

O estudo aqui proposto centraliza-se na literatura contemporânea. Dessa forma, é necessário desenvolver um panorama a respeito do pós-modernismo como um acréscimo de manifestações ao cenário cultural contemporâneo, englobando um pequeno histórico do seu surgimento, algumas considerações a respeito do movimento no Brasil e seus aspectos mais relevantes para o enriquecimento desse estudo — a descentralização do sujeito e sua desilusão diante das soluções coletivas, a fragmentação e o humor e a ironia. Por fim, entrecruzando os conceitos propostos na fundamentação teórica, propõe-se uma análise de contos do autor Moacyr Scliar, com o objetivo de estabelecer um relação entre o conceito de humor e sua presença nas obras estudadas, como recurso estético e crítico perante as problematizações da contemporaneidade.

Nesse sentido, a presente dissertação será composta por três capítulos: o primeiro com algumas reflexões a respeito dos conceitos ligados ao riso, além de um breve estudo histórico, privilegiando alguns momentos mais relevantes dentro da literatura, focalizando, principalmente as expressões atuais como representantes de um movimento que ganha forças na contemporaneidade.

Há, muitas vezes, confusões e até mesmo generalizações diante de alguns termos relacionados ao humor, riso, ironia, cômico, comicidade. Essas confusões ou generalizações podem ser uma espécie de entrave para uma pesquisa específica a respeito de manifestações humorísticas. É necessário, então, apontar alguns esclarecimentos calcados em teorias do humor ou em pesquisadores da área.

É necessário também conhecer o que dizem os teóricos a respeito dos tipos de objetos risíveis, quem e em quais situações podem ser alvo do riso solitário ou coletivo. Da mesma forma, devemos saber, antes de uma análise literária cujo enfoque maior é o humor, quais são os recursos usados para que o mesmo se estabeleça.

A partir de então, toda a pesquisa se concentrará em observar os vários conceitos a respeito do humor em vários momentos históricos, percorrendo um caminho bastante interessante entrelaçado com a literatura. Dessa forma será possível conhecer por que ria cada povo de cada geração e quais eram os pontos mais apontados pelo humor como alvo de sua sátira. Perceberemos as diferenças e as semelhanças entre os temas, as situações e os objetos de riso dentro da história real e ficcional, na vida e na arte.

No segundo capítulo, o alvo de estudo será a cultura e a literatura contemporâneas, mais especificamente os aspectos e expressões ligados ao pós-moderno, já que não podemos considerar os conceitos de “contemporâneo” e “pós-modernismo” como sinônimos. Dessa forma, é o momento de rever o conceito do fenômeno e as várias posições da crítica em relação à sua existência e ao seu caráter inovador ou apenas destrutivo da cultura geral.

Outro debate será privilegiado nessa parte da pesquisa: seria o pós-modernismo um fenômeno centralizado no eixo que envolve os países do primeiro

mundo? Ou poderíamos dizer que, apesar das dificuldades relacionadas ao subdesenvolvimento, as produções culturais dos países do terceiro mundo também podem ter reconhecidas por esta nova denominação, conflitante e que tem uma proximidade muito grande com a era pós-industrial e capitalista? O Brasil pode considerar algumas de suas produções como pós-modernas? Em quais aspectos os latino-americanos em sua singularidade cultural podem dizer-se pós-modernos? Esses e outros questionamentos, assim como um breve histórico do uso do termo no Brasil, e as mudanças ocorridas no pensamento e nos valores do nosso país serão aqui esboçados para que haja uma possibilidade de observar a coerência do uso do termo na cultura brasileira.

Após essas verificações, faz-se necessário desenvolver um estudo que possa refletir alguns pontos relevantes no pensamento do homem contemporâneo e que são apontados e trabalhados pela arte pós-moderna. Esse indivíduo apressado que se depara com uma realidade um tanto assustadora e que tem que além de aceitá-la, encontrar uma forma de contorná-la, ou quem sabe, encontrar para ela uma solução. Vemos hoje a falta de um elemento importante nas sociedades tradicionais: a coletividade.

O homem atual é moderno, é informado (e muito bem informado) com uma facilidade e uma rapidez incrível. Nunca se informou tanta gente em tão pouco tempo como na atualidade. Esse mesmo homem, porém, é alguém sozinho, sem ninguém que o defenda apenas por convicção e espírito humano. Dessa forma, tornaram-se raros os grupos de militância, que davam a vida por seus ideais. Hoje os grupos de luta se fragmentaram e se especializaram em sindicatos, que representam os pequenos grupos lutando para defender seus interesses próprios, como por exemplo, o

grupo dos metalúrgicos, sindicato dos professores, sindicato dos trabalhadores do comércio, dos trabalhadores rurais, entre outros.

Não foram somente os grandes grupos que se dissiparam. Os grupos sociais que já eram pequenos, porém relevantes nos tempos de outrora, foram diminuindo cada vez mais e até se extinguindo ou adotando outros formatos. É o caso da própria família que tinha um modelo mais tradicional – pai (trabalhador), mãe (dona de casa) e filhos (quatro ou mais) – e que hoje adota uma versão mais moderna e menos duradoura na maioria das vezes, além, é claro, das famílias alternativas que possuem inúmeros modelos – mãe (trabalhadora) e filhos; pai (trabalhador) e filhos; pais homossexuais e filhos, etc...

A sociedade mudou em uma proporção assustadora nessas últimas décadas e se fragmentou em serviços especializados, em produções em série, em produtos cada vez mais específicos para todos os gostos e necessidades. Não há mais um pensamento único a respeito dos diversos assuntos. O saber fragmentou-se em disciplinas que, por sua vez, se fragmentam cada vez mais para tratarem de assuntos mais específicos. Segundo Italo Moriconi trata-se “de substituir a subordinação pela coordenação, a totalização pela articulação, através de uma dimensão discursiva transdisciplinar e metateórica, em que se constituem redes conceituais capazes de operar passagens entre campos cognitivos distintos” (MORICONI, 1994:115).

Essa vida caótica advinda das novas imagens contemporâneas e dos novos desejos, interesses e expectativas do homem moderno, faz com que o indivíduo tente a todo custo encontrar refúgio se não para solucionar tais problemas, contornar as situações que o envolvem ou então apenas tentar não sucumbir diante deles. Quando muitas vezes a solução não é encontrada e não há meios de fazê-lo, procura-se uma

solução alternativa, que faça com que as mazelas que envolvem a vida sejam amainadas, diminuídas ou mesmo suportadas. O que faz então o sujeito pós-moderno? Ri. Ri de seus problemas num tom irônico e amargo. Ri de si mesmo e da situação em que se encontra. É ao mesmo tempo ridente e objeto de seu riso. Riso esse que não denota uma grande alegria, mas uma dor que precisa desaparecer e não há como. A nova ordem, então, é: “Se não pode com ele, ria dele”.

Por fim, o último capítulo será destinado ao trabalho de análise literária. Para isso, selecionou-se um número de dez contos do autor Moacyr Scliar, um dos maiores representantes da comicidade na literatura dos nossos tempos. Esses contos serão agrupados por temas a fim de abarcar um maior número de enfoques dados por Scliar que contribuirão para que seja traçado um panorama do humor contemporâneo. Assim, todos os temas aqui selecionados são perpassados por um humor sutil, mas afiado, que pode nos auxiliar na reflexão a respeito desse recurso na contemporaneidade.

Inicialmente teremos os contos “Espaço vital” e “Temas livres” que trarão à tona os acontecimentos sem muita importância, fatos miúdos, pessoas comuns. O humor nesses contos vem exatamente para confirmar a superposição do que é anônimo, descentralizado ao sujeito central e aos grandes feitos do homem.

Logo em seguida, refletiremos a respeito da relação de gênero com “Como era bela a escravidão” e “Ofertas na Casa Dalila”. Nessa relação, homens e mulheres travam uma disputa também chamada de “guerra dos sexos”, em que de uma forma ou de outra há sempre o dominante e o dominado. Mesmo com tantas conquistas femininas em busca de seu espaço, esse dialogismo ainda concede ao homem a primeira posição, restando o segundo posicionamento para as mulheres. Nesses dois

contos veremos como são as reações e as atitudes das mulheres diante de tais conflitos.

Outro assunto a ser abordado na presente análise é a questão sócio-econômica, que tem como representantes os contos “O velho Marx” e “Agenda para a noite de núpcias”. Aqui refletiremos a respeito desse sistema que está presente na vida de cada um, desde o mais simples agricultor até o mais letrado empresário: ninguém passa incólume pelas questões sociais, políticas e financeiras.

Os contos “O torneio do esquecimento” e “O clube dos suicidas” nos levarão até os programas de entretenimento, primeiramente de televisão e depois os de rádio. Nesse momento veremos a questão do grotesco, do exótico, coisas tão procuradas por programas sensacionalistas, de auditório ou qualquer programa dos meios de comunicação massiva que lutam diariamente pela conquista da audiência.

Por fim, voltaremos às antigas histórias dos quadrinhos e da Bíblia com os contos “Shazam” e “Memórias de um comedor de lentilhas”, respectivamente. Essas antigas e conhecidas histórias são aqui revisitadas com um tom humorístico e paródico e são lançadas como novas narrativas que têm como principal singularidade uma nova perspectiva para cada uma delas, ou seja, a diferença entre a história original e a parodiada está no enfoque dado nesta que, de maneira geral, está voltado para o derrotado ou para um momento posterior ao final das antigas histórias.

Nesse capítulo, o objetivo será observar os enfoques dados pelo autor nos diversos objetos risíveis e, assim, poder traçar um perfil do humor contemporâneo dentro da sociedade, tendo em vista seu aspecto crítico, como defende o lingüista Luiz Carlos Travaglia ou passivo, como nos apontam Daniel Kuperman e Geoges Minois.

2 HUMOR, RISO E COMICIDADE

Quando você entender meu riso, eu sei que o estimará, tanto para você quanto para seu país, como melhor remédio e cura que há em sua legação, e disso poderá fazer sábios os outros.

Demócrito

Em todo o mundo, o riso é a linguagem mais conhecida e, talvez a mais apreciada; todos os povos, de qualquer língua ou nação, entendem o que quer dizer o pequeno gesto que envolve tantos músculos faciais. Talvez a frase “rir é o melhor remédio” seja muito significativa, principalmente nos dias atuais. Em várias expressões artísticas – teatro, televisão, narrativas, poemas, histórias em quadrinhos, charges, músicas, etc. – há uma procura incessante, tanto por parte de quem as produz quanto por parte de quem as procura, pelo trabalho que envolve a comicidade. Por quê? Qual o motivo para que um número tão grande de pessoas se interesse tanto pelo riso? Por que se procura tanto a diversão através de expressões humorísticas?

Para nos aproximarmos dessas questões e, quem sabe, encontrar algumas respostas, é necessário mergulhar num estudo que data de muitos séculos atrás e que vem sendo ponto de referência para muitos estudiosos até hoje. Nesse sentido, o presente capítulo terá como alvo algumas reflexões a respeito dos conceitos ligados ao riso, além de um breve estudo histórico, privilegiando alguns momentos mais relevantes dentro da filosofia e da literatura, focalizando, principalmente as expressões atuais como representantes de um movimento que ganha forças na contemporaneidade.

2.1 Algumas Definições

2.1.1 Humor e Ironia

Apesar de estreitamente ligados, os conceitos de humor e de ironia são, segundo muitos estudiosos, bastante distintos. Se procurarmos na etimologia do termo “ironia”, veremos que esse advém da palavra grega *eironeia* e se refere a um modo “de exprimir-se em que se diz o contrário do que se pensa ou sente” (dicionário AURÉLIO,2001:432). Então se pode dizer que o conceito tradicional da ironia é dizer (significação) o contrário do que se diz (enunciado). Ou ainda como escreve Lélia P. Duarte (1994:9) quando se refere à percepção do mundo como um balanço entre a verdade e a falsidade. Nesse contexto, diz a autora, “a estratégia da ironia será basicamente a de falar por antífrases, principalmente se ampliado o conceito de ‘contrário’ para ‘diferente’ e se considerar que a ironia ‘expressa’ muito mais do que se diz”.

A ironia vem sendo estudada desde a Antigüidade grega e sempre fascinou teóricos, críticos e artistas. Ela vem sendo usada, ao longo desses séculos, como arma que aponta para todos os lados como “humilhação social” e como “farpa satírica” (HUTCHEON, 2000:26). Como ato comunicativo, esse recurso conta com um ironista que é “aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos”, o intérprete “que perceba a duplicidade de sentido

e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (DUARTE, 1994:9) e as circunstâncias que envolvem a situação discursiva.

Na literatura, a ironia tem seu início a partir do Romantismo “em que se dá a revolta do indivíduo contra a sociedade e manifesta-se a rebeldia do subjetivismo contra a objetividade”. Antes disso, a ironia era usada apenas como recurso retórico da sátira, “em que do alto de sua autoridade, o escritor critica, ridicularizando” (DUARTE, 1994:9-10). A partir do Romantismo, e de seu destaque maior aos textos narrativos, o autor passa a ter uma mediação maior através de um narrador no texto. Essa mudança traz como consequência a valorização do leitor e do significante e a desmistificação da literatura enquanto representação fidedigna da realidade e do autor como autoridade máxima dessa representação. O leitor passa a ser peça fundamental que deve ser conquistada pelo escritor.

Na ironia romântica, além das narrativas, o sujeito que as enuncia também assume uma atitude crítica diante do mundo, de si próprio e do texto criado por ele.

Ao reconhecer aspectos de autoridade de distintos sujeitos no sujeito individual, a ironia estilhaça o isolamento ao qual a autoconsciência aparentemente condena o sujeito, que reconhece poder atingir o mais alto apenas de forma limitada e finita, isto é, dialeticamente, através da ironia.

Essa atitude constitui um tipo de sabedoria em relação a um passado ingênuo em que o sujeito se pensava imune às quedas e aos enganos (DUARTE, 1994:11).

A partir dessa fase enfoca-se o poeta-filósofo que ri de si mesmo, numa dupla atitude de escritor e espectador. Desde então, até os tempos modernos, o tom irônico passa a ter destaque em grande parte das produções literárias.

O conceito original da palavra “humor” vem do latim *humore* e se relaciona a um material de fluidos ou líquidos do corpo, que depende da saúde para manter um equilíbrio, conotando também uma condição de equilíbrio mental ou um modo de ser. Apesar dessa explicação científica, o humor foi e é muito estudado tanto na filosofia quanto nas artes. Nesse sentido, o conceito passa a se relacionar à provocação do riso. E é nesse que vamos nos pautar para a pesquisa do presente trabalho.

Para Lélia P. Duarte, o humor pode ser visto como um sinônimo da auto-ironia e “consiste exatamente numa ironia em que o objeto é o próprio eu que enuncia, ou a ele se refere”. Contrapondo os dois termos – humor e ironia – Duarte continua:

Enquanto a ironia tem sempre um componente de pragmatismo, um objeto a atingir, entretanto o humor valoriza mais o significante que o significado, explora mais a enunciação que o enunciado, busca antes elaborar o discurso que a diegese (1994:12).

Se por um lado a ironia tem uma íntima ligação com o poder e com o desejo de poder, o humor coloca em dúvida questões de verdade e autoridade. Se o ironista muitas vezes deprecia o adversário para se auto-valorizar, para demonstrar superioridade, o humorista mostra-se capaz de rir de si mesmo e daquilo que com ele se relaciona. Na medida em que a ironia valoriza o autor e serve como reforço de ideologia, o humor desamarra qualquer referência em seu texto, pois ri também de seu discurso. Na ironia, existe a ilusão de autonomia e, por isso, a defesa do ego, ao passo que, no humor, há o reconhecimento da impossibilidade de ação diante de um mundo cheio de fenômenos de toda ordem,

Apesar disso, finge tê-la [a ilusão de autonomia], alimenta conscientemente a ilusão de usar como seu o material com que a linguagem se constrói, fingindo ignorar que o ego, ou aquele que fala, jamais coincidirá com o seu discurso. Pode-se assim representar ilusoriamente uma presença que nunca houve, numa representação que designa o impensável – a falta originária. (DUARTE, 1994:15).

Tanto o humor quanto a ironia são construídos a partir das normas sócio-culturais. Enquanto o humor finge ignorá-las ou afrontá-las, a ironia acata-as e observa-as. Estudar o humor, então, é “observar as manifestações concretas de um pensamento que joga conscientemente com convenções sociais e estéticas” (DUARTE, 1994:14).

2.1.2 A comicidade

No âmbito das atividades artísticas, o humor tem íntima relação com a comicidade. Essa que, com muita freqüência, está ligada ao palco, compreendido como um espaço demarcado socialmente para a apresentação de cenas engraçadas, através de encenação de comédias, no teatro; da apresentação de bufões, nas cortes medievais; dos palhaços, nos espetáculos circenses; ou atualmente através dos programas de rádio e TV. Apesar dessa delimitação, a comicidade está constantemente presente na vida cotidiana das pessoas comuns, através das piadas, dos trocadilhos, entre outros.

Alguns teóricos afirmam que há duas espécies de cômico: a primeira, de ordem superior e a segunda, de ordem inferior. Segundo Vladimir Propp (1992:20),

nas definições de cômico figuram somente conceitos negativos: baixo, insignificante, contradição, conflito. Esses conceitos denotam uma “atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo”.

A teoria dos dois aspectos do cômico surge no século XIX e afirma que o primeiro é relacionado “com o domínio da estética, entendida como a ciência do belo, e o outro que fica fora do domínio da estética e do belo e se apresenta como algo de muito baixo”(PROPP,1992:21). Propp cita também a divisão feita por Kirchmann em “cômico-fino” e “cômico-grosseiro”. Para Kirchmann, a comicidade é gerada por uma ação insensata e absurda. Se esse absurdo se apresenta de maneira explícita, então o cômico é grosseiro. Se acontece de forma mais implícita, tem-se o cômico-fino. Para Propp, essa definição é ilógica e inconsistente, já que não trabalha com distinções precisas, mas com uma gradação indefinida.

Para outros teóricos, o “cômico-baixo” engloba todos os tipos de farsa, de palhaçada, de espetáculo circense. A esse tipo de comicidade atribuem-se os narizes vermelhos, barrigas grandes, brigas, vigarices,etc.

As comicidades “alta” e “baixa” também são diferenciadas entre si pelo aspecto social. Às pessoas cultas, aristocratas de espírito e de origem se dirige o aspecto refinado da comicidade. À plebe, ao vulgo, à multidão destina-se o aspecto chulo, baixo e vulgar. Propp também nega essa oposição, já que “a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária” (PROPP,1992:23).

Como veremos posteriormente, na Antigüidade clássica, era natural, ao procurar definir a essência da comédia, partir da essência da tragédia como seu oposto. Nos séculos XX e XXI, porém, essa contraposição deixa de ser algo essencial e a distinção entre ambas já não é tão explícita. Nesse período, o cômico ganha

importância na arte e na vida social, como uma arma que pode alertar as pessoas sobre as contradições presentes nas diversas esferas da sociedade. Além disso, surge a hibridização dos gêneros, ou seja, a integração entre gêneros diferentes. Entre eles, destaca-se a tragicomédia, que dispõe, simultaneamente, de caracteres trágicos e cômicos, através da apresentação de acontecimentos ora alegres ora sinistros. Assim, acaba-se com a oposição entre os gêneros, já que um mesmo episódio pode ser rico para uns, banal para outros, provocando tanto o choro quanto o riso.

Propp ressalta ainda que “cada ser humano tem duas faculdades de visão; uma física, para a qual é acessível apenas a evidência exterior, e uma outra, espiritual, que penetra na evidência interior, como necessidade que brota da natureza da idéia”. Após o riso, acontece uma reflexão que ocorre nessa duplicidade de visão, pois “rindo, nos olhamos (...). após ter olhado para o mundo de seu lado exterior e físico, quem ri passa depois a olhar normalmente para o mundo interior das coisas, isto é, para o aspecto não cômico, ele, por assim dizer, desloca o olhar”(1992:183). Esse processo caracteriza a comicidade como elemento configurador da percepção crítica do mundo.

2.1.3 O Riso e o Risível

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despuorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico” (Lureniev apud PROPP, 1992: 28).

Além da classificação feita pelo teórico e historiador da comédia cinematográfica acima citado, Vladimir Propp também classifica o riso, obedecendo, porém, a uma gradação que vai desde “o riso fraco até o estouro fragoroso de uma risada desenfreada” (PROPP,1992:166).

O primeiro tipo é o riso bom, que se caracteriza também como um riso leve ou um sorriso e que não contém derrisão, sendo provocado por defeitos irrelevantes, geralmente, de uma pessoa a quem amamos ou por quem sentimos simpatia. E porque é alguém querido, perdoamos-lhe o pequeno defeito, reforçando em nós o sentimento nutrido por ela. Na maioria dos casos, esse tipo de riso vem acompanhado de uma afetuosa cordialidade.

Henri Bergson, porém, nega a possibilidade de que um riso seja bom. Para ele, a comicidade se liga diretamente à insensibilidade. “A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2001:3). Completa, ainda, afirmando que o riso “não deve ser bondoso. Sua função é intimidar humilhando. Não conseguiria isso se para esse fim a natureza não tivesse deixado nos melhores homens um fundinho de maldade, ou pelo menos de malícia” (BERGSON, 2001:147). Isso quer dizer que, para rir de alguém, temos que nos tornar, ao menos um pouco e por alguns instantes, cruéis e insensíveis às desgraças alheias.

Ao contrário do riso bom, Propp apresenta o riso maldoso ou cínico. Nesse caso, os defeitos não são somente vistos ou imaginados; eles são “aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência”. Desse riso se ocupam as pessoas que não acreditam em qualidades ou em impulsos humanos mais nobres. Pessoas que em todo lugar só percebem a falsidade e a hipocrisia; que não conseguem enxergar no homem nenhum manifesto de generosidade ou

sensibilidade superior. “À diferença dos outros tipos de riso [...], este não está ligado nem direta nem indiretamente à comicidade. Este riso não suscita simpatia” (PROPP,1992:159).

Existem outros tipos de riso que não se relacionam com qualquer defeito humano e não são provocados pela comicidade. Eles podem tornar-se objeto de riso ou de zombaria, mas, em primeira instância, não têm nenhuma ligação com a derrisão. Um desses casos é o riso alegre que aparece sem nenhuma causa precisa e origina-se dos pretextos mais insignificantes.

Desse riso sabem rir pessoas alegres por natureza, boas, dispostas ao humorismo. Demonstrar a vantagem e a utilidade geral e mesmo social desse tipo de riso saudável significa arrombar uma porta aberta. Com o domínio da estética ele só tem relação na medida em que pode ser representado artisticamente (PROPP,1992:163).

Há também nessa gradação sugerida por Propp o riso ritual, que é destaque em cultos relacionados a momentos festivos – fertilidade da terra, iniciação sexual, parto, ressurreição dos mortos, entre outros.

Por fim, temos o riso imoderado, que se caracteriza pela gargalhada. É o riso ligado à falta de limites e motivo de fascinação de culturas antigas numa “total entrega de si àquilo que habitualmente se considera ilícito e inadmissível e que costuma suscitar uma grande risada” (PROPP,1992:163). Hoje, porém, nossa cultura e literatura têm como ponto de chegada o limite. A presença desse item é o que revela que um fato pode ser cômico. O ir além poderia interromper o riso, perdendo seu efeito.

Além desses tipos de riso, um que merece atenção especial por sua importância para os estudos literários é o riso de zombaria, despertado principalmente

pela sátira. Segundo Propp, sua importância está no fato de ser o mais freqüente entre todos os tipos de riso, tanto na vida quanto na arte, e está sempre ligado à comicidade. “E isto é compreensível. A comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso” (1992:171). Além disso, este tipo de riso está ligado ao questionamento, à crítica dos acontecimentos socioculturais presentes na vida e nas relações cotidianas.

Os defeitos que suscitam o riso de zombaria referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Alguns defeitos são explícitos e não necessitam de desmascaramento, mas em sua maioria, eles estão escondidos, e a função do humorista está justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. O riso acontece quando o visível se relaciona com o que se esconde por trás da aparência por meio de certa dedução: “o riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino” (PROPP,1992:175).

Segundo Propp, uma das características primordiais do riso é a revelação dos defeitos como sendo descobertas inesperadas, apresentadas de forma repentina. Outra propriedade atribuída a este tipo de riso é sua curta duração, não podendo prolongar-se muito já que “o riso contínuo e ininterrupto é impossível” (PROPP,1992:182). No riso de zombaria, além dessa descoberta do defeito, há uma comparação entre o homem que ri e o objeto do riso. Ao rir do defeito do outro, o sujeito pressupõe ser superior a ele, não possuindo tal defeito. E “rindo de um tolo [...] eu pareço a mim mesmo muito superior a ele. O cômico desperta em nós o sentimento do

nosso valor” (PROPP,1992:180). O riso aqui serve também de castigo ao outro por possuir um defeito que o sujeito que ri julga ser ridículo e que ele mesmo não possui.

Bergson (2001:148) resume seu conceito de riso a uma metáfora bastante interessante:

É assim que as vagas lutam sem trégua na superfície do mar, enquanto as camadas inferiores observam paz profunda. As vagas entrecocam-se, contrariam-se, buscam o equilíbrio. Uma espuma branca, leve e alegre segue seus contornos mutáveis. Às vezes a onda, fugindo, abandona um pouco dessa espuma sobre a areia da praia. A criança, brincando ali perto, vem recolher um punhado e no instante seguinte surpreende-se de não ter nas mãos mais que algumas gotas de água, porém de uma água bem mais salgada, bem mais amarga que a água da vaga que a trouxe. O riso nasce como essa espuma. Assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Ele também é uma espuma à base de sal. Como a espuma, ferve. É alegria. O filósofo que o recolher para experimentá-lo encontrará às vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor.

O riso, então, deve ser algo passageiro, efêmero, bem aproveitado no seu pouco tempo de duração. Como retrata muitas vezes a realidade social, o riso quando refletido pode se transformar em algo amargo, até mesmo triste, haja vista que a vida real é igualmente amarga e envolvida em muitos sofrimentos.

2.2 Quem Pode ser Objeto do Riso e em quais Situações

Como definiu Aristóteles, o riso é uma atividade exclusivamente humana. Só o homem tem a capacidade de rir de outras pessoas, de situações que julgue engraçadas ou de palavras que lhe suscitem o riso. A maioria dos teóricos do

riso faz algumas divisões sobre quem e o que pode ser objeto do riso e em quais situações. Faremos aqui uma classificação do risível baseada no que há de convergente e divergente no pensamento de três estudiosos dessa área: Henri Bergson, Sigmund Freud e Vladimir Propp.

Freud afirma que antes de se pensar em tipos risíveis, há que se atentar para algumas condições ou circunstâncias que favorecem a implantação do cômico. A primeira delas é a disposição do sujeito para rir. Segundo o filósofo, essa é a condição “mais favorável para a gênese do prazer cômico” e se caracteriza como “aquele sereno estado de ânimo com que nos achamos ‘dispostos a rir’”. Assim, os métodos da comicidade “não são senão meios de restabelecer, com qualquer pretexto, este bom estado de ânimo – a euforia – quando o mesmo não aparece como disposição geral da psique” (FREUD,1905:225-226).

A segunda condição estabelecida é a expectativa do cômico, ou seja, “nossa disposição a sentir prazer deste gênero” (FREUD,1905:226). Nesse caso, é a expectativa que favorece o riso; se uma pessoa, diz Freud, vai ao teatro ou lê algo cômico, o faz na intenção de rir, e é esta intenção que desperta o riso em coisas que na vida normal, sem ter criado tal expectativa, não despertaria. O riso, então, não está exatamente na situação apresentada, mas na expectativa de se rir dela.

Além disso, há algumas atividades que são mais favoráveis, enquanto outras são mais desfavoráveis à comicidade, o que definiria a terceira condição para o riso. As atividades intelectuais, por exemplo, não são propícias para a instauração do riso. Isso porque, ao requererem concentração, bloqueiam qualquer predisposição para o riso, salvo em alguns casos em que algum acontecimento repentino interrompa o processo mental.

A quarta circunstância relaciona-se com situações em que não há possibilidade de se estabelecer o prazer cômico. Isso acontece quando a “atenção se acha fixa precisamente na comparação da qual pode surgir a comicidade. Em tais circunstâncias, perde sua força cômica inclusive aquilo que com toda regularidade produz efeito deste gênero” (FREUD,1905:226-227). Assim, um professor não ri, ou não deve rir, das fraquezas de um aluno, enquanto os colegas de classe o fazem.

A quinta circunstância apontada por Freud (1905:228) e que também se refere às dificuldades em se estabelecer a comicidade é quando esta tem seu processo dado de forma simultânea ao início de outro processo relacionado a intensos afetos,

pois fica então excluída a descarga da diferença produtora de prazer [...]. O desenvolvimento de afetos é [...] a mais intensa de todas as circunstâncias perturbadoras da comicidade e foi reconhecido como tal sem exceção alguma. Por esta razão diz-se que o sentimento cômico desperta-se com maior facilidade que nunca nos casos indiferentes, ali onde não existem intensos sentimentos nem grandes interesses.

Essa condição desfavorável já havia sido observada por Bergson ao se referir ao riso como propriedade exclusiva da inteligência.

Por fim, Freud estabelece a última condição para que o riso se estabeleça e esta é, na verdade, um resumo das cinco anteriores. Para ele, “o desenvolvimento do prazer cômico pode ser facilitado por qualquer outra agregação prazenteira, como por espécie de efeito de contato” (Freud,1905:228). Percebemos, então, que não basta que haja uma circunstância engraçada, para que haja comicidade e, enfim, o riso. Os fatores externos, de recepção desses gestos , palavras ou processos são imprescindíveis.

Encontradas as situações favoráveis ou desfavoráveis à implantação da comicidade, faremos uma classificação do que pode ser objeto do riso. Para tanto, observaremos os seres animados e os seres inanimados, o homem, as situações e as palavras.

2.2.1 A Natureza como Elemento Cômico

Segundo Bergson, a comicidade é exclusividade do ser humano, não só porque só o homem consegue rir – como já afirmara Aristóteles – mas também porque só o homem ou o que está diretamente ligado a ele pode provocar o riso. Para o filósofo, o homem é “um animal que faz rir, pois se algum outro animal ou objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou o uso que o homem lhe dá” (BERGSON,2001:3). O filósofo completa seu pensamento dizendo que uma paisagem tem beleza, pode ser atraente, sem graça ou assustadora, mas nunca será risível.

Dessa natureza, excluem-se os animais, que são risíveis não por suas atitudes em si, mas por se parecerem em muitas situações com os humanos; os objetos, que por si só não podem ser ridículos, mas se forem feitos pelo homem e se este refletiu em sua criação algum defeito, podem suscitar o riso. “Assim, também o ridículo das coisas está ligado necessariamente a alguma manifestação da atividade espiritual do homem” (PROPP,1992:40), ou seja, um objeto por si só não poderia ser ridículo e, assim, suscitar o riso, mas se esse mesmo objeto for construído, fabricado

pelo homem e refletir em sua criação algum defeito do seu criador (uma roupa extravagante ou fora de moda, por exemplo) pode se tornar alvo de zombaria.

2.2.2 O Homem como Objeto do Riso

Entre a maioria dos teóricos do riso, há um ponto convergente: o cômico está no defeito. Este defeito pode ser de ordem física, do corpo humano enquanto tal, das funções corporais do homem e de suas atitudes, ou de ordem social. Toda sociedade, comunidade ou grupo possui leis naturais de conduta moral e exterior, aos quais todos seguem espontaneamente. A “transgressão desse código não escrito é, ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele [...] suscita o riso” (PROPP, 1992: 60).

Para Propp (1992:46), a comicidade não é nem de ordem física nem de ordem espiritual; ela “se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual”. Os defeitos são inúmeros e sua exploração pelo humorista também. Na literatura satírica, tanto o corpo humano em si, como suas ações vitais são freqüentes alvos de riso. Em relação às ações corporais, o primeiro lugar é ocupado pela comida, ou melhor pelo ato de comer, depois pela bebida e embriaguez, que só é engraçada quando não é total. Outra situação a ser ridicularizada no homem são suas funções fisiológicas involuntárias.

Em relação ao aspecto físico do homem, o maior alvo de riso é a questão da distância ao que é tido como “normal”. Segue, na história da comicidade, a idéia de que o disforme é cômico. Isso porque o indivíduo possui um instinto do que é correto, que se deve seguir como norma, desde o aspecto exterior do homem, até seu conceito de moral e seu desenvolvimento intelectual. Em relação ao aspecto exterior, está todo o ideal de beleza, como necessidade da natureza. “É extremamente bela a pessoa de compleição proporcional e harmoniosa, ou seja, de compleição que corresponde aos atributos da saúde humana – de força, de agilidade, de destreza, de capacidade para uma atividade completa” (PROPP, 1992:59-60). O que provoca o riso é justamente o que não corresponde a essa norma, chamado, assim, de defeito. No que se refere ao aspecto moral ou intelectual, passa a ser objeto de riso tudo o que é rejeitado socialmente, ou seja, o que é imoral e o que não se inclui como exemplo de intelectualidade, como por exemplo o menos inteligente ou o mais lento para algumas habilidades que exigem raciocínio.

Para Bergson, a provocação do riso não depende da gravidade do defeito: “talvez não seja por ser pequeno que um defeito nos faz rir, mas, por nos fazer rir o achamos pequeno, nada desarma tanto quanto o riso”. E o autor vai mais longe quando diz que “não rimos apenas dos defeitos de nossos semelhantes, mas também, às vezes, de suas qualidades”(BERGSON, 2001:102-103). A comicidade, portanto, não depende do tamanho do defeito, mas se esse defeito vai ou não despertar a emoção do espectador. Assim, pode haver defeitos leves que, por provocarem emoção, não nos fazem rir e, ao contrário, vícios grandes e até odiosos que, por não nos tocarem pela emoção, provocam em nós o riso. A partir daí, Bergson afirma que há uma única

condição necessária, embora insuficiente, para que um defeito provoque o riso: ele não deve comover o espectador.

A comicidade pode surgir também de uma comparação de caráter diferente dos citados anteriormente. Na literatura humorística, o homem muitas vezes é comparado a animais ou a objetos. Essa analogia pode render muitos risos, quando se trata de animais ou coisas aos quais se atribuem qualidades negativas parecidas com as do homem.

Além de ser alvo de riso enquanto ser individual, o homem também o é enquanto ser pertencente a um grupo específico. É o caso das profissões. Há algumas delas que são mais populares na literatura humorística: cozinheiro, barbeiro, alfaiate, médico, professor, cientista, etc. Para Bergson, as profissões muitas vezes são cômicas pela maneira de raciocinar que o profissional aprende através delas. Aí encontram-se os jargões, os costumes, as vaidades e a lógica profissionais. Maneiras de raciocinar que se aprendem “em certos ambientes e que são verdadeiras para aquele ambiente, sendo falsas para o restante do mundo” (2001:134-135).

2.2.3 As Situações Cômicas

Para Bergson, há alguns componentes que estão sempre presentes nas situações cômicas. A primeira delas é a mudança brusca por motivo involuntário. Quando alguém tropeça na rua e cai, por exemplo, rimos porque há nesse gesto uma “certa rigidez mecânica” quando seria de se esperar que essa pessoa desviasse do

obstáculo. “A comicidade é, portanto, acidental; está por assim dizer, na superfície da pessoa” (BERGSON,2001:8). Além disso, pode-se afirmar que a comicidade se dá sob o efeito da distração. É a distração de alguém que deveria estar atento, mas que por não estar, provoca certas situações engraçadas para o espectador. Nesse sentido, “o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural considerarmos sua causa” (BERGSON,2001:9).

O filósofo afirma ainda que a vida e a sociedade exigem de nós uma atenção vigilante de discernimento e adaptação. Nesse contexto, o riso é como “uma espécie de *gesto social*”, reprimindo “as excentricidades”, colocando em foco “certas atividades de ordem acessórias que correriam o risco de isolar-se e adormecer” (BERGSON,2001:15).

Dentro dessa sociedade, há ações e disposições que comprometem a vida individual ou social do ser humano. Essas ações são punidas pelas conseqüências naturais. Além dessa punição natural, o homem serve de espetáculo ao homem, através de uma “rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (BERGSON,2001:15).

As situações cômicas dependem também de duas determinantes. A primeira é a história, ou seja, à medida que nos desligamos do passado e de suas leis, o ridicularizamos no presente. A moda é um exemplo bem claro disso, já que os hábitos ultrapassados passam a ser ridículos quando são substituídos por outros. A mudança dos trajes ou dos costumes pode, inicialmente, causar certo estranhamento e provocar o riso. Porém, com o passar do tempo, o que é antigo é que passa a ser alvo do riso. A

segunda determinante da comicidade de situações é a geografia: diferenças entre grupos sociais distintos numa mesma época. Como cada povo, nação ou grupo possui suas próprias normas de comportamento, tudo o que foge a essas regras será risível.

Segundo Freud, as ações cômicas surgem quando o espectador, com facilidade para desenvolver certo movimento ou ação, observa o esforço desnecessário que o outro tem para realizá-lo e compara essa situação consigo próprio. Ao perceber que seu gasto é menor, tem seu prazer explicitado através do riso.

Para o psicanalista, há três tipos de situações cômicas. A primeira é a de movimento, em que o excesso de esforço do outro para realizar determinado movimento provoca o riso se o espectador o compara consigo mesmo. Exemplo disso temos quando vemos alguém se esforçar demais para fazer um desenho, uma atividade física, ou um cálculo matemático, e nós já dominamos tais ações. O segundo tipo é o das qualidades anímicas. Ao contrário do primeiro, este tipo de situação provoca o riso no espectador ao perceber que o outro tem um esforço bem menor que o seu para realizar determinada tarefa. Nesse caso, o riso serve como válvula de escape perante a possível dificuldade do espectador que percebe não haver na outra pessoa. A última situação apontada por Freud é a de expectativa. Aqui há uma diferença entre o esperado e o acontecido, ou seja, nos preparamos com esforço para certa atividade, que percebemos não exigir tal esforço ou vice-versa. É o que acontece quando chutamos um saquinho de papel na rua, pensando estar vazio e machucamos o pé, já que estava preenchido com uma pedra. Ou ainda quando vamos levantar uma caixa supostamente pesada. Depositamos nela toda força necessária para levantá-la. A situação passa a ser engraçada quando se percebe que o esforço foi em vão, já que a mesma estava vazia.

Para Propp, para que qualquer pessoa ou situação seja cômica é necessário que haja um desvio da norma. Isso, porém, requer certo equilíbrio de sentimento, pois os mesmos não podem suscitar no espectador nem compaixão, nem ódio, nem repugnância ou desgosto. Somente os pequenos defeitos e as situações mais corriqueiras podem causar o riso.

Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda a espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc.etc. (PROPP,1992:135).

2.3 Tipos de Comicidade

Em consonância com os tipos risíveis e as situações cômicas, a comicidade pode ser dividida em três modalidades que merecem destaque por sua frequência e pelo trabalho estético que realizam dentro desse gênero. São elas: a paródia, o exagero cômico e a comicidade das palavras.

2.3.1 A Paródia

O termo paródia remonta de muitos séculos. Aristóteles, em sua *Poética* refere-se à origem da ligação da palavra ao campo da arte a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), pois representou homens em situações que os tornavam inferiores. O conceito de paródia mudou com o decorrer dos tempos. Inicialmente ela foi ligada à ode (poema feito para ser cantado), depois passou a ser inserida também em outros gêneros literários. Shipley (apud SANT'ANNA, 1988:14) diz que há três tipos básicos de paródia: a *verbal* (mudança de palavras dentro do texto), a *formal* (uso de estilos e efeitos de um autor como forma de zombaria) e *temática* (caricatura de um autor). Hoje, a paródia se define mais como um jogo intertextual.

Para Vladimir Propp, a paródia consiste na “imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida [...], de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização”. Inicialmente, pode-se dizer que tudo pode ser parodiado: movimentos, ações, gestos, fala, hábitos de uma pessoa ou do que por ela é criado no campo do mundo material. “A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio” (PROPP:1992:84-85).

Um dos instrumentos mais poderosos da sátira social, a paródia é cômica quando revela a fragilidade interior do seu objeto. Seu objetivo é “encarnar uma atitude depreciativa com relação ao texto citado, sendo que este serve de veículo para o processo de ridicularização em um texto novo” (KONZEN, 2000:48).

Há exemplos de uso da paródia desde a Antigüidade, contudo, seu uso mais freqüente se deu a partir da segunda metade do século XIX, com o advento do movimento modernista. Desde então, a paródia passou a ter espaço privilegiado tanto na arte, quanto na crítica.

2.3.2 O Exagero Cômico

O exagero só é cômico quando desnuda um defeito. Se ele não existir, não há, então, nenhuma comicidade. Outro detalhe importante nesse recurso é que para um exagero ser cômico, ele não pode aparecer como o objetivo em si, mas como simples meio utilizado pelo humorista para a manifestação perante os olhos de todos das contorções da natureza que só ele consegue ver a olho nu. É possível demonstrar o exagero cômico através de três formas fundamentais:

a) caricatura: sua essência é tomar um pormenor, um detalhe e exagerá-lo de modo a atrair para si uma atenção exclusiva. É um fenômeno de ordem física ou espiritual. Ela sempre deforma um pouco o que é representado. Isso porque, por mais harmoniosa, mais bela, mais perfeita que pareça ser uma fisionomia, há sempre um indício, um detalhe que quebre essa perfeição.

b) hipérbole: é uma variedade da caricatura, com uma diferença bastante significativa; na caricatura, exagera-se um detalhe; na hipóbole, há o exagero do todo. A hipóbole só é ridícula quando ressalta as características negativas e não as positivas de uma pessoa.

c) grotesco: refere-se a um grau mais elevado e extremo do exagero. Nele, o exagero é levado ao extremo a ponto de se transformar em monstruoso. Essa forma de comicidade é também a preferida pela arte popular desde a Antigüidade. Exemplo disso são as máscaras da comédia grega e o descomedimento violento da comédia, contrapondo-se ao comedimento majestoso da tragédia. É claro que não podemos atentar apenas para o componente negativo do grotesco, mas também para o aspecto positivo que nos remete à alegria, à transformação que existiam nas festas, em que usava-se também as máscaras como símbolo de libertação das opressões vividas na época.

2.3.3 A Comicidade das Palavras

Nesse tipo de comicidade, não é a situação ou quem está nela envolvido que é engraçado, mas a própria linguagem utilizada, ou seja, a estrutura da frase ou a escolha das palavras, numa distração da linguagem em favor do efeito cômico. O ridículo não se encontra na palavra ou na frase em si, mas no pensamento que manifesta a imperfeição.

A língua possui um arsenal muito rico de instrumentos para a comicidade. Há alguns deles que merecem destaque no presente estudo: os trocadilhos, os paradoxos e a ironia.

a) trocadilho: refere-se ao uso próprio da palavra ao invés do uso no sentido figurado. Ele ocorre quando o interlocutor compreende uma palavra

em seu sentido conotativo (de forma mais ampla e geral) e seu receptor a entende no seu sentido denotativo (de forma mais restrita e literal). Com isso, a mensagem suscita o riso, na medida em que “anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência”. Aqui o riso é despertado “quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, ‘literal’”(PROPP,1992:121). Isso pode ocorrer de modo voluntário ou involuntário. O trocadilho não pode ser nem moral nem imoral em si mesmo; tudo depende da forma com que ele é utilizado e quem é seu alvo. Se dirigido “contra os aspectos negativos da vida torna-se uma arma de sátira afiada e precisa” (PROPP,1992:123) e é capaz de podar uma pessoa, podendo adquirir um caráter ofensivo. Por esse motivo, esse recurso é visto por alguns teóricos e estudiosos como algo negativo e depreciativo.

b) Paradoxo: são aquelas frases em que o predicado contradiz o sujeito, ou uma definição que diverge do que está para ser definido. Tomemos como exemplo a frase seguinte: Todos os inteligentes são tolos e apenas os tolos são inteligentes. Os predicados “são tolos” e “são inteligentes” contradizem seus respectivos sujeitos “todos os inteligentes” e “os tolos”, além de contradizerem também na definição do que é ser inteligente e ser tolo. Essa frase provoca o riso pela aparente incoerência que apresenta. Através do paradoxo, podem ser expressos pensamentos sarcásticos e de escárnio, como: “A língua nos é dada para esconder nossos pensamentos”. Parece-nos incoerente dizer que a língua (seja ela código de comunicação ou parte do corpo humano) serve como barreira para expressão do pensamento. Haja vista que a mesma é utilizada justamente para o contrário.

c) Ironia: como já fora explicitado anteriormente, a ironia é o ato de dizer uma coisa na intenção de revelar o contrário, revelando os defeitos ou qualidades daquele ou daquilo que se fala. O fato de o defeito vir a ser definido por meio da qualidade que se lhe opõe, a ironia coloca em evidência e realça o próprio defeito. Este recurso é particularmente expressivo na língua oral, “quando faz uma particular entoação escarnecedora” (PROPP,1992:125).

Em todos esses casos de comicidade de palavras, o riso depende tanto dos meios lingüísticos, quanto daquilo que eles exprimem. Além dos recursos apontados acima, outros são usados com o propósito de fazer rir. São eles: os jargões – por serem incompreensíveis fora do grupo a que pertencem -, os erros da língua e os nomes próprios escolhidos pelos autores para esse fim.

2.4 O Humor na História Literária – Alguns Momentos

A história literária segue lado a lado com a filosofia no que concerne ao tema humor, riso e comicidade. Há porém, algumas diferenças quanto aos momentos; muitas vezes a filosofia primeiro pensou ou teorizou o tema e depois a literatura deu exemplos em suas obras, e em outros casos, aconteceu o inverso: primeiro a literatura fez uso e depois a filosofia discutiu sobre o assunto.

Segundo Viana Moog, em *Heróis da decadência* (1964), não há vestígios de textos ou obras literária humorísticas na Antigüidade, haja vista que existem dois elementos próprios da atualidade que podiam ser encontrados na

antigüidade: “a ânsia doentia de tudo compreender e a dúvida torturada” (MOOG, 1964:26). Os antigos, diz o autor, tiveram o privilégio de não se torturarem com a dúvida que assola a contemporaneidade e que é a grande geradora do humor.

A antigüidade não sofreu as agruras do desalento espiritual do cepticismo criador da incerteza como estado social, nem foi vítima do desequilíbrio resultante do confronto entre as aspirações dos homens isolados e a sabedoria integral, a ciência universal. Nessa corrida para o abismo do espírito, alguns sentem a própria fraqueza e param em meio do caminho, sorrindo um largo sorriso de desalento, que também é de piedade e compreensão. O liliputiano, que percebe o contraste da sua estatura com a de Gulliver, e teve antes a veleidade de querer acorrentá-lo, não cairá novamente no ridículo de odiar o gigante. Ri-se dos que persistem na luta e no ódio. Está a dois passos do humor. Já é humorista” (MOOG, 1964:27-30).

Geoges Minois, porém, em seu livro *História do riso e do escárnio*, faz menção dos momentos em que algumas manifestações do riso aparecem na Antigüidade, com os deuses gregos e também no meio do povo da época. Há várias passagens nas obras clássicas em que o riso aparece entre os deuses com certa frequência; é o caso da *Odisséia* e da *Ilíada*, de Homero, em que Zeus ri de um tumulto entre os olímpicos, Apolo acha graça das brincadeiras do pequeno Hermes, Hefesto prega peças em seu irmão Ares, todos os deuses riem dos defeitos físicos do deus do fogo, e assim por diante.

Entre os humanos, também há, segundo o historiador, manifestações do riso. Estas se dividem em dois momentos distintos: o da morte e o das festas. Diferentemente do riso dos deuses, que é alegre, o riso humano não é de alegria pura; traz uma carga de melancolia e medo por se relacionar com a morte. A “morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso” (MINOIS, 2003:27).

Desse riso sofrem todos os homens. É um riso ritual que, ao invés de demonstrar a alegria do ridente, marca a dor e a tristeza. É o caso, por exemplo, das mulheres da Trácia que morrem rindo sobre o túmulo dos maridos. Nesse país, chora-se ao testemunhar um nascimento e ri-se diante da morte, já que se considera a vida um grande mal. Na *Odisséia* aparece o termo “riso sardônico”, que é, na verdade o riso do sofrimento, da inquietação, de um não saber de quem se ri. É um “riso contraído e sarcástico” (MINOIS,2003:28). Essa expressão vem dos mitos ritualísticos de sacrifício existentes na Sardenha. Nesses rituais diz-se que a vítima do sacrifício tinha seus membros e músculos esticados por causa do fogo e pareciam rir de sua própria morte.

O outro motivo do riso entre os humanos eram as festas que se apresentam como grandes ocasiões para o riso coletivo e organizado. “É o riso que dá sentido e eficácia à festa arcaica”. E estas festas tinham a função de reforçar a organização da sociedade. “Elas asseguram a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino; e o símbolo do contato estabelecido com o divino é o riso, que, como vislumbrado pelos mitos, é um estado de origem e de iniciativa divina, comparável com o transe” (MINOIS,2003:30). Assim como as lágrimas, o riso é, na antigüidade, um símbolo de posseção de uma força divina e de contato com as divindades. Nestas festas ritualísticas, o riso era obrigatório; aqueles que não rissem eram punidos pelos deuses. Um recurso utilizado nas festas gregas era a máscara, que pode ter o significado da experiência da alteridade; “ser outro por algum tempo para ver mais a si mesmo” (MINOIS,2003:32). Com todas essas significações, o riso festivo da Grécia antiga era um meio de exorcizar a desordem e os desvios, para depois voltarem ao estado de ordem social novamente e seguirem a vida sem maiores problemas.

Ainda nessa época encontramos um teatrólogo muito importante para toda a história do gênero: Aristófanes (445 a.C. – 386 a.C.). Adepto do riso agressivo e bruto, não deixava escapar nada nem ninguém, até mesmo os deuses e os rituais religiosos da época. Sua sátira misturava derrisão, amargura e pessimismo sempre com o intuito de criticar os vários campos da sociedade.

O momento inicial provável para o desenvolvimento do humor na literatura é a época da decadência de Roma. Tempo em que os escritores começaram a destilar seu cepticismo e a se ocupar das coisas em geral, tanto do passado quanto do presente, com um certo ar de enfado, de incredulidade, de zombaria e de irreverência.

Na primeira fase da Idade Média não havia também muito espaço para o humor, já que a Inquisição condenava à fogueira qualquer manifestação desse tipo. A literatura dessa época girava em torno de duas entidades: os santos e os cavaleiros. Não se poderia fazer humor sobre nenhuma das duas, haja vista que, em ambos os casos, os únicos sentimentos possíveis eram o orgulho e a admiração.

Não podemos nos esquecer, porém, das cantigas satíricas provindas do trovadorismo português que se deu em plena idade média. Essas cantigas eram escritas em linguagem vulgar e tinham como objetivo zombar de alguém, seja uma pessoa decadente, seja alguém que passou por um problema amoroso, padres e bispos devassos, mulheres feias, adúlteros, bêbados, etc.. Essas obras eram divididas em cantigas de escárnio e de maldizer. A primeira refere-se à crítica indireta, mais sutil, em que o nome da pessoa satirizada não era revelado, apresentando uma linguagem mais velada e conotativa, revelando, muitas vezes um duplo sentido. A segunda, por sua vez, trazia uma crítica direta, mais rude. Aqui, o nome da pessoa criticada era

mencionado e a linguagem incluía palavrões, enveredando, na maioria das vezes para a obscenidade.

De maneira geral, porém, o reaparecimento do humor na literatura se deu com *Orlando Furioso*, de Ariosto. Alguns nomes europeus com Chaucer e Rabelais também marcaram essa época como bons humoristas. Porém, é no século XVI que surge na Espanha um humorista insuperável, talvez o maior de todos os tempos: Cervantes. “Com ele o humour se integra em todos os caracteres com que ainda hoje se apresenta. Antes, ninguém foi igual, depois, ninguém o excede” (MOOG,1964:74). O autor continua dizendo que Cervantes serve como marco divisório na literatura humorística:

Até então só se conheciam humoristas como os da decadência romana, que riam do mundo, mas como simples espectadores, sem incorporar a própria pessoa ao número de seres aproveitáveis como matéria prima de humour [...]. no Cervantes, há, porém, mais que isso: há o que Pirandello denomina o *sentimento do contrário* (MOOG,1964:74).

Ainda num período de transição entre a decadência do trovadorismo e o advento do “Século de Ouro Português” (séculos XIV a XVI), destaca-se o nome do escritor português Gil Vicente, que fez uso do humor através da sátira social em seus *Autos*. Usando o texto escrito em versos, o escritor fez uso de uma variedade de sugestões e tendências anteriores e/ou contemporâneas ao teatro – milagres, mistérios, moralidades, a farsa, entre outros –, retratando o cotidiano português da Alta Idade Média e denunciando as práticas abusivas de grupos sociais como o clero, a nobreza e a justiça. Por isso, Gil Vicente teve sua obra bastante prejudicada pela repressão exercida pelos tribunais da Santa Inquisição.

Na literatura brasileira, os primeiros vestígios da produção humorística talvez estejam nas poesias satíricas de Gregório de Matos Guerra, na época barroca. Também conhecido como “Boca do Inferno”, o poeta utilizava suas poesias para atingir a tudo e a todos, tanto através de uma sátira de zombaria, engraçada, que visava criticar as pessoas comuns, quanto por meio de uma crítica ácida que lançava sobre os vícios da sociedade de seu tempo. Segue um exemplo de sua poesia satírica:

Soneto

A cada canto um grande conselheiro,
 Que nos quer governar cabana, e vinha;
 Não sabem governar sua cozinha,
 E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um freqüentado olheiro,
 Que a vida do vizinho, e da vizinha
 Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,
 Para o levar à Praça, e ao Terreiro.

Muitos Mulatos desavergonhados,
 Trazidos pelos pés os homens nobres,
 Posta nas palmas das toda a picardia.

Estupendas usuras nos mercados,
 Todos, os que não furtam, muito pobres,
 E eis aqui a cidade da Bahia.

Nesse poema vemos claramente o tom satírico, mas principalmente crítico de Gregório de Matos ao descrever a cidade da Bahia, com sua miséria e pobreza, seus governantes despreparados e seus vícios (fofocas, furtos, por exemplo); uma cidade desorganizada e confusa.

A presença do humor brasileiro segue com a segunda geração dos poetas românticos, também chamada de “cancioneiro alegre” pelas produções que, juntamente com os temas relacionados à solidão, à morte, à melancolia, aos enganos amorosos, também faziam surgir a paródia, a sátira e a pornografia. “Tais poemas formam um conjunto impressionante (...) não só pelo volume, que não é pequeno, mas também e principalmente pela qualidade literária” (FRANCHETTI, 1987:7).

Alguns nomes merecem destaque, como é o caso de Álvares de Azevedo que, com a provocação do riso melancólico, deixou um legado de grande influência para seus sucessores e até mesmo para seus contemporâneos. Apesar de ser grandemente conhecido por poemas a respeito do tédio da vida, do sentimento da morte e frustração amorosa, Álvares de Azevedo surpreende o leitor, pois ao lado do poeta melancólico e sofrido, existe também o poeta irônico e zombeteiro, que ri da própria poesia romântica e do sentimentalismo exagerado da época. Dentro de suas produções humorísticas, encontramos, de um lado a celebração dos símbolos da vida, principalmente no que se refere à juventude e a boemia: o cachimbo, o charuto, o cigarro, a bebida; por outro lado, observamos também uma tendência ao riso amargo da auto-ironia, da auto-paródia.

Após a morte de Azevedo foi notável o número de produções voltadas aos temas humorísticos. Um dos grandes exemplos é o também romancista Bernardo Guimarães, que, em muitos de seus poemas, adentra nos limites do chulo e do obsceno, que podem ser claramente percebidos nos poemas “A origem do mênstruo” e “O elixir do pajé”. Seus melhores textos, porém, são produzidos quando o poeta “se deixou levar unicamente pela lógica do próprio processo compositivo, nessa espécie de escrita automática *avante la lettre*” (FRANCHETTI, 1987:13). Vejamos um exemplo:

Mote estrambótico

Das costelas de Sansão
 Fez Ferrabrás um ponteiro,
 Só para coser um cueiro
 Do filho de Salomão.

Glosas:

Gema embora a humanidade,
 Caiam coriscos e raios,
 Chovam chouriços e paios
 Das asas da tempestade,
 _ Triunfa sempre a verdade,
 Com quatro tochas na mão.
 O mesmo Napoleão,
 Empunhando um raio aceso,
 Suportar não pode o peso
 Das costelas de Sansão.

Nos tempos da Moura-Torta,
 Viu-se um sapo de espadim,
 Que perguntava em latim
 A casa da Mosca-Morta.
 Andava, de porta em porta,
 Dizendo, muito lampeiro,
 Que, pra matar um carneiro,
 Em vez de pegar no mastro,
 Do nariz do Zoroastro
 Fez Ferrabrás um ponteiro.
 (...)

O que é denominado “disparate rimado” se dá com força e clareza nesse poema: as rimas Moura-Torta com Mosca-Morta; o sapo de espadim que é

obrigado a falar em latim, entre outras. Aqui a rima é que determina a seqüência do poema, seguindo por um caminho talvez absurdo até chegar ao apelo às credences populares, folclóricas e infantis, de forma fragmentada, de acordo com as necessidades da métrica e da rima do poema.

Bernardo Guimarães, assim, firmou-se como um dos melhores talentos cômicos da poesia brasileira de seu tempo e , juntamente com Álvares de Azevedo, inclui-se dentro do quadro de uma das expressões mais felizes nesse meio. Para compreender melhor a riqueza de sua obra é necessário considerar “como um de seus elementos definidores a vida boêmia, a emulação diária de poetas que se conheciam e conviviam estreitamente no cotidiano das pequenas cidades de meados do século passado” (FRANCHETTI,1987:15). Desse meio é que vinha o estímulo mais importante das produções satíricas e cômicas da época.

A boemia tinha algumas vantagens em relação ao mercado de textos literários destinado ao público geral: por ter leitores específicos, a resposta era imediata e, acima de tudo, intelectualmente respeitada, já que não faziam julgamentos de cunho moral e político, como a maioria. A esse respeito, completa Paulo Franchetti:

Nas pequenas sociedades acadêmicas, a boemia simultaneamente propiciava uma suspensão do juízo moral sobre os textos destinados a circulação interna e estimulava um certo inconformismo político, nem sempre compatíveis com as funções que o bacharel deveria poder assumir em breve na sociedade imperial (1987:15).

Desse contexto, surgem duas realidades bastante interessantes em relação à poesia brasileira: a primeira é que se produz um tipo de produção voltada exclusivamente para os homens e que exclui o público feminino; a segunda é que a

poesia passa a ser encarada mais como simples distração descompromissada dos jovens estudantes.

No mundo moderno, o que predomina é a intranquilidade de uma geração desencantada e desiludida perante os problemas individuais e, sobretudo, sociais. Essa decadência é marcada também na literatura. Para Moog, o humor pode ser um outro sinal dos tempos: “O humor representa na literatura o que a variação representa na música: um sinal de esgotamento” (MOOG,1964:116). Os séculos XIX e XX são marcados pelo grande número de humoristas em todo o mundo. O nome mais expressivo da época é o brasileiro Machado de Assis, que representa um grande marco para o humor no Brasil com *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Moog completa:

A ausência do humor em nossa literatura era de tal ordem que nunca foi sentida a necessidade de incorporar a expressão aos nossos léxicos, apesar de não possuímos nenhum termo que lhe fosse equivalente. Sempre que a deparávamos, ou vinha grifada, ou entre aspas que indicassem o *made in England* gramatical (MOOG,1964:117).

Outro momento importante para o humorismo brasileiro deu-se no período transitório do regime monarquista para o republicano. Dentro da história literária, esse período corresponde ao movimento da *Belle Époque*, que, concomitantemente com as mudanças políticas e sociais por que passava o país, propunha mudanças no âmbito estético-literário, como forma de igualar o Brasil aos países desenvolvidos através da cultura. Nesse período, os humoristas encontraram um vasto campo de atuação e, ao mesmo tempo, uma intolerância muito grande por parte dos circuitos da cultura erudita e da crítica literária.

Inserido num contexto em que emergia a racionalidade política da nação e em que se questionava a respeito do conceito de nacionalismo, o humor encontra nas arestas deixadas tanto pelos políticos quanto pelos literatos, seu *corpus* de trabalho, contra o qual expressava sua rebeldia, sua sátira e rechaçamento.

Entre as décadas finais do Império e os dois primeiros governos republicanos, surge uma produção humorística bastante específica, ligada ao ódio e ao rancor perante o regime monárquico e à elevação dos ideais abolicionistas e republicanos. Era assim designada de “*humor da ‘ilusão republicana’*” (SALIBA, 2002:57) e trazia como principais autores Raul Pompéia, Artur Azevedo, José do Patrocínio e Hippolyto da Silva, e outros com menor participação, como Olavo Bilac e Pardal Mallet. Essa linha de sátira teve pouca duração e deu lugar a uma produção maior ligada ao sentimento de desilusão republicana, que vai permear quase todo o período da Belle Époque com questionamentos acerca do sentido de brasilidade numa realidade cada vez mais paradoxal e variada no que se refere ao presente momento e principalmente ao futuro.

O próprio movimento literário da Belle Époque, que começa a definir-se na virada do século, possui um tom irônico que se mescla ao sério: “um amálgama de temporalidades, a sobreposição do futuro no passado e uma visão nervosa do país, singularmente hesitante entre a frivolidade e a autenticidade, tudo isso representado pelas inúmeras e incertas correntes literárias predominantes no período” (SALIBA,2002:69). Frente a ausência de sentido por que perpassava a história do país, sua melhor representação se dava pelas vias humorísticas, já que *ausência de sentido* ou *recriação de sentido*, sempre foram características intrínsecas da comicidade. No período inaugural da abolição e da República, os registros cômicos constituíam “uma

forma privilegiada para representar as condições, possibilidades e vivências da história do país” (SALIBA,2002:69).

Vejamos um exemplo bastante interessante do humorismo ligado à publicidade, também bastante recorrente na época. É o anúncio do xarope Bromil, de Emílio de Menezes:

Lira: – se qual o azeite anda por cima,
Nada a muda do branco para o preto,
E nem perde a verdade apreço e estima,
Pelo fato de a expor em tom faceto;

Como tudo que existe cabe em rima,
Bem cabe um atestado num soneto,
Por isso, a idéia que hoje aqui me anima,
Nestes catorze versos que lhe remeto.

Pode afirmar, por toda a eternidade,
Aos mil que sofrem e aos descrentes mil,
Que isso que aí vai é a essência da verdade:

Da horrível tosse que me pôs febril,
Dei cabo, usando apenas a metade
De um milagroso frasco de “Bromil”.

O exemplo acima nos remete a refletir sobre dois recursos utilizados no humorismo da época: o primeiro é a incorporação de formas literárias pré-existentes (nesse caso, o soneto). Observa-se diante desse recurso uma busca muito forte pela perfeição léxica, um apelo muito grande em incorporar a sátira a uma rebuscada forma verbal – ou seria o contrário? De qualquer forma, nota-se neste e em outros exemplos

que a preocupação dos humoristas da época não era somente a rebeldia, o escárnio, mas a instauração de uma harmonia verbal culta dentro de um movimento que estava à margem.

O segundo ponto bastante interessante observado a partir desse poema-publicitário é exatamente a segunda parte do termo: “publicitário”. Ele aponta para uma realidade bastante importante para o humorismo da época: o avanço da imprensa, sua reprodução em um número bem maior de tiragem e, conseqüentemente, o aumento do público leitor. A tradição de o humorismo estar associado ao jornalismo e aos folhetins, “ganha maior força e se aprofunda com o desenvolvimento da imprensa e com a proliferação das revistas ilustradas e do *réclame* publicitário no início da República” (SALIBA,2002:39). Surgem também as revistas ilustradas, muitas delas já incorporando a fotografia e a incorporação do humor ao teatro de revista.

Diante desses meios de expansão da comicidade, os humoristas da época provaram sua capacidade de trânsito e de experimentação através de inúmeras formas cômicas, “adaptando-as à rapidez e à variedade dos modos de difusão e, por extensão, às formas peculiares de representação da história brasileira”. A paródia apresentou-se como a mais peculiar de todas e também a mais amplamente utilizada, revelando-se “um mecanismo ou uma técnica de representação da própria realidade brasileira” (SALIBA,2002:96). Seus autores parodiavam os versos parnasianos ou simbolistas, imitando seus formatos, porém de forma a ironizar o regime republicano de uma forma menos polida e mais direta que os seus antecessores.

Uma das expressões preferidas por muitos humoristas da Belle Époque é o poema-piada que se caracterizou pela “introdução de elementos familiares e prosaicos na linguagem solene e monumental do poema” (SALIBA,2002:102), de forma

abrupta e inesperada. Este procedimento paródico joga com a antítese entre a forma elevada do soneto e o conteúdo banal da piada. Além disso, tome-se como característica desse recurso o término do poema com o “irresistível solavanco da piada”, que aparecia “como uma queda no prosaico, ou com a introdução súbita da realidade por meio de vocábulos ou referências muito concretas e já conhecidas por um público mais amplo” (SALIBA,2002:105). Observe-se a seguir um poema-piada de Bastos Tigre para ilustrar o conceito aqui exposto:

É de balde que o cérebro torturo
 E o versátil espírito concentro;
 E se da vida pelos meandros entro,
 É de balde que o olhar e o ouvido apuro.

Quem adivinha o que é que se acha dentro,
 Da alma humana – covil profundo e escuro?
 Quem decifra esta esfinge, que é o futuro?
 Do círculo da dor quem sabe o centro?

Vem logo após a dúvida – o intangível!
 De um planeta que o espaço azul percorre.
 Quem nos diz o destino que terá?

Dos montes de ambição, quem marca o nível?
 Quem sabe o ideal que vive, o ideal que morre?
 Quem nos diz amanhã que bicho dá?

O humorista Bastos Tigre foi, através das palavras do historiador Elias Thomé Saliba, “inigualável” na arte de introduzir num poema “de mistério metafísico simbolista” o solavanco final relacionado à sua condição de funcionário público, ao jogo do bicho (como é o caso do poema acima) e outras banalidades semelhantes.

Outra modalidade da paródia da época é o que Saliba chama de *macarronização* da língua, e consiste em inserir no poema escrito em língua portuguesa expressões ou palavras estrangeiras de forma exagerada para satirizar o cosmopolitismo do período.

Estando sempre à margem da literatura oficial e sendo reconhecido num grau menor, o humorista da virada do século mostrou-se competente e hábil para bem representar a realidade brasileira de uma época tão conturbada como essa. Dessa forma, pode-se dizer que, além dessa representação histórica brasileira, o humorismo também deu espaço para que o indivíduo pudesse afirmar-se diante de uma espécie de vazio que pairava sobre todos.

O humor permitia, assim, tanto na vida cotidiana como nas situações coletivas, livrar-se pela irreverência, de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou de outros, dando ao indivíduo, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que o nível público lhe subtraía e que, lentamente, ele tentava conquistar (SALIBA,2002:304).

Através desses humoristas anônimos, de certa forma, no que concerne a um reconhecimento da corrente literária vigente, é que, como que num movimento de eco, o riso pôde expandir-se de tal forma que transformou o que era margem em centro: surge o Modernismo. Suas formas de representação – concisão, brevidade, circunstancialidade e subtaneidade – já estavam presentes nas expressões humorísticas de algumas décadas anteriores, apesar de não reconhecidas como literárias.

Então, com a chegada do modernismo, o humor realmente se expandiu nos diversos gêneros literários; o uso da paródia, da sátira, do exagero em suas várias

nuances mudaram a cara da literatura séria e sisuda dos séculos anteriores. Muitos são os nomes brasileiros que se engendraram por esse caminho. E muito maior ainda é o número dos que ainda o fazem. O humor literalmente alastrou-se pelo mundo literário.

Surgindo como o movimento da inovação estética, o Modernismo caracterizou-se primeiramente pelo anarquismo e pela atitude desafiadora. Dentro de suas manifestações artísticas está a instauração do “feio” e a suspensão do “belo”. Dessa forma, o cômico e o grotesco foram também incluídos nessa fase, principalmente pelo gênero lírico. Foi através do humor que os modernistas desmistificaram muitos conceitos até então vistos como sérios e intocáveis; trouxeram, no lugar do academicismo sério ou metafísico, a ingenuidade, o culto da infância, o primitivismo, a simplicidade do cotidiano.

Nesse contexto, o humor foi usado, em sua maioria, como repúdio às formas artísticas anteriores e como expressão da consciência crítica acerca dos acontecimentos sociais. Um dos maiores exemplos dessa criticidade é *Macunaíma*, de Mário de Andrade. É através da figura do anti-herói e suas aventuras que o autor revela sua consciência crítica e seu engajamento no tocante à identidade nacional – tema muito trabalhado nessa época – de forma alegre e bem humorada.

Outro recurso largamente utilizado pelos modernistas, principalmente na poesia, é a paródia (termo já explicitado neste capítulo), que “aponta um caminho para a poesia criativa e acaba por caracterizar satiricamente o ‘status quo’ literário”. Parodiar para os modernistas era revelar “uma consciência prática a ironizar a linguagem poética anti-funcional” (COSTA, 1982:103). O poema mais parodiado nessa época é “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, revelando elemento de destruição e de reconstrução e como exemplo de um novo jeito de falar num e para um novo tempo.

2.5 O Humor como Movimento Contemporâneo

Trazendo o humor e a irreverência como herança do Modernismo, as várias manifestações artísticas contemporâneas usam e abusam desses recursos em suas obras. Ao contrário, esse fenômeno não se restringe apenas a uma ou outra arte, ou em uma ou outra obra; o humor está impregnado em (quase) tudo, e tudo é passível de se transformar em objeto do riso.

Atentemo-nos para os diversos programas televisivos dos anos de 2004 e 2005, para não nos expandirmos muito pelos anos anteriores. Boa parte deles se dedica ao humor: “A praça é nossa” (SBT), “Casseta e Planeta” (GLOBO), “A escolinha do professor Raimundo” (GLOBO), “Os normais” (GLOBO), “Sai de baixo” (GLOBO), “A grande família” (GLOBO), “Pânico na TV” (REDE TV), entre outros. Observemos as piadas, as crônicas e os quadrinhos inseridos em jornais e revistas; muitos filmes no cinema ou na televisão; alguns programas de rádio; a tempestade de charges que surgiram em quase todos os meios de comunicação; a Internet, que está carregada de páginas dedicadas somente ao humor. Notamos, nesse contexto, uma tendência muito forte a satirizar tudo e todos. Não há o que escape das garras da comicidade (nem os seres supremos de antes); desde acontecimentos banais do cotidiano, morte de celebridades, e até grandes tragédias, como guerras, desastres, atentados terroristas. É só o momento de passar a comoção do acontecido que já aparecem as piadas, as charges, uma tirada sobre o assunto. Então, o que era trágico passa a ser cômico.

Esse fenômeno já foi descrito por Bergson quando afirma que o riso depende da indiferença do espectador. Afirma ainda que numa “sociedade de puras

inteligências provavelmente não mais se choraria, mas ainda se risse” (BERGSON,2001:3), já que o riso se liga à inteligência pura. É a inquietação do saber e a falta de comoção que gera o riso. Podemos perceber esses dois aspectos muito presentes na sociedade contemporânea: nunca se fez tantas descobertas e nunca se importou tão pouco com o próximo. A correria diária e a luta com uma concorrência acirrada por um lugar ao sol levam o homem a se isolar em seu micro-mundo, deixando a coletividade (macro-mundo) e seus problemas, seus dissabores ou suas alegrias para segundo plano. Além disso, há, no nosso tempo, uma genérica descrença em uma solução grandiosa para as diversas agruras que invadem a sociedade. A dúvida é o mal da contemporaneidade. Duvida-se do caráter de uns, do amor de outros. Duvida-se dos políticos, da igreja, dos pais, dos filhos, do professor e do aluno. Para Slavutzky (apud KUPERMANN,2003:15), a contemporaneidade seria caracterizada pelo espectro da *derrota do sujeito*: “em lugar das paixões, a calma, em lugar do desejo, a ausência do desejo, em lugar do sujeito, o nada, e em lugar da história, o fim da história”.

Diante de todos esses conflitos que cercam homem moderno, resta-lhe rir de tudo e de todos, e mais: fazer também os outros rirem. Como se a ordem fosse: “Já que não podemos vencê-los, rimos deles”. A procura pela comicidade em suas várias manifestações aumenta a cada dia, talvez como uma forma de defesa, como já se referiu Freud, no que se refere a não ter soluções para os diversos problemas. Rir para não chorar. Do mesmo modo também afirma Gilles Lipovetsky, (apud Kupermann,2003:15), que vivemos em uma “sociedade humorística”, em que há um desenvolvimento generalizado do código e do estilo humorístico. Esse fenômeno é claramente percebido em campos bastante heterogêneos: na publicidade, nos *slogans* de manifestações políticas, na moda, na arte, nos meios de comunicação de massa e,

sobretudo nas relações interpessoais; o clima de irreverência e espontaneidade passa a ter um valor privilegiado, como se nada devesse ser levado a sério.

Para Georges Minois, esse fenômeno se dá porque o homem moderno está diante de uma nova obsessão: “fazer a festa”. Tudo é motivo para se dar uma festa (aniversário, acontecimentos culturais, artísticos ou esportivos, festas sem motivo). “O riso, que, bem entendido, deve acompanhar todas essas festas, tornou-se o antiestresse infalível” (MINOIS,2003:593). Essa obsessão festiva deve-se pelo fato de que a sociedade atual não consegue resolver os problemas que estão a sua frente. Então procura algo que a faça esquecer deles. Mas essa festa não é como as da Antigüidade Clássica – com o intuito de restabelecer a ordem social –, a festa da atualidade é “perpétua, existencial, ontológica” (MINOIS,2003:600). Na sociedade moderna, o que seria um fenômeno excepcional – a festa –, torna-se um modo de existência permanente, uma maneira de ser.

Uma questão apontada por Minois em relação a estas festas permanentes é a contradição no que se refere a sua credibilidade. Para que essas festas tenham sucesso é necessário que haja unanimidade e isso seria dizer que ela é obrigatória.

Daniel Kupermann, em *Ousar rir* (2003:15-16), diz que, à medida que uma fase de depressão, de um “mau humor crônico” assola a sociedade contemporânea (acompanhada por decepções nos diversos campos possíveis ao longo de sua história e sem uma aparente esperança também diante do futuro), é bastante natural que se tenha tantas manifestações humorísticas. “Trata-se agora de evitar qualquer litígio, em nome do bem-estar definido por uma cultura na qual a adaptação e o sucesso pessoal são os alvos almejados”. Assim, o humor passa a dominar as várias

instâncias da sociedade com a mesma tônica: “ausência de conflitos; impossibilidade de revolta; descrença”; é o humor descontraído que se apresenta, quando ninguém acredita na importância das coisas. Ele se apresenta, de acordo com as idéias de Kupermann, (2003:16-17) como

[um] humor acríptico e gratuito, ‘humor de massa’ próprio da sociedade hedonista na qual é o instrumento privilegiado para a promoção de uma proximidade cordial e de uma atmosfera de comunhão liberta de tensões. O humor pós-moderno é, assim, uma espécie de lubrificante social.

Ainda segundo o psicanalista, essa descontração generalizada remete-se e é proporcional “à falência de projetos comuns e ao desinteresse das possibilidades de transformação social” (KUPERMANN,2003:17), ou seja, ela é a prova da descrença pós-moderna perante as mudanças coletivas. Nesse sentido, diz ele, o humor contemporâneo é, acima de tudo, cínico, pois reflete alguém que ri de si mesmo e de suas próprias desgraças; é um riso amarelo, constrangido. É o humor da “descontração e do cinismo desencantado”, em que vigora “a desvitalização e a banalização esterilizante”. Por isso, o homem pós-moderno tem dificuldades em “rebentar de riso”, em sair de si, em sentir-se entusiasmado perante aos acontecimentos. “O humor de massa seria, assim, a pálida atualização da risada entusiasmante que, da Antigüidade ao Renascimento, acompanhou festividades populares, e na qual o Romantismo buscou inspiração para a libertação do espírito” (KUPERMANN,2003:21).

O historiador francês Geroges Minois comunga em certos aspectos das mesmas idéias de Kupermann quando se trata do humor contemporâneo. Minois diz que o homem moderno encontra no riso uma válvula de escape para zombar de seus

males, que foram muitos no século XX: guerras, crises econômicas, genocídios, fome, miséria, terrorismos, desemprego, bombas atômicas, degradação do meio ambiente, etc. Desse modo, como não há como escapar ou mesmo justificar tais agruras, é melhor rir, de um riso nervoso, incontrolável talvez. “Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas” (MINOIS,2003:553).

A sociedade de final do século XX e início do século XXI tornou-se, então, uma “sociedade humorística” que, por não encontrar mais soluções para os problemas, ri deles. O riso é algo obrigatório nesse meio. Não há espaço para os não ridentes, seja onde for “manter o cômico é inevitável”. Esse riso, porém, não é de alegria. A obrigatoriedade do riso retira-lhe o tom espontâneo e lhe impõe uma carga negativa. “O mundo *deve* rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde caminha, mais vai rindo. Ri para agarrar-se a alguma continência” (MINOIS,2003:554). Assim, rir de uma situação dá ao homem a impressão de tê-la dominado.

Com essa mistura de dor e riso, a sociedade contemporânea cria uma espécie de “fraternidade humorística”, cujo principal objetivo é tornar os sofrimentos mais suportáveis. Segundo Minois, são “as desgraças do século que estimulam o desenvolvimento do humor, como um antídoto ou um anticorpo diante das agressões da doença” (MINOIS,2003:558). Aqui, o humor ganha uma dimensão coletiva que parte da reflexão do problema através do humor e caminha para o ato solidário.

[É um] humor sociológico [que] requer a participação ativa do ouvinte, sua cumplicidade. Ele gera uma simpatia, vinda da solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano.

O riso nascido desse humor não é explosivo, nem incontrolável. É um riso econômico que propicia um alívio intelectual triste e pode ser traduzido como um simples “sorriso fraternal”, que funciona como uma arma protetora contra a angústia.

Sob uma outra perspectiva, Luiz Carlos Travaglia (1990:55) aponta o humor contemporâneo como crítico e engajado, usado como

uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios.

Segundo o lingüista, partindo do ponto de vista social e político, o humor desempenha um papel fundamental na sociedade no que concerne ao ataque à censura, ao que é pré-estabelecido, ao controle social e ao estabelecimento de outras possibilidades nesses mesmos âmbitos. Com o intuito de desafiar a autoridade do discurso oficial, através de críticas e de denúncias depreciativas, o humor torna possível o que pela via do sério seria considerado “crime” e desacato.

Mesmo o humor veiculado pelos meios de comunicação de massa não é visto por Travaglia como alienado e “pálido” como afirma Kupermann. Ele é, ao contrário, uma forma criativa, uma arma, um meio utilizado em todas as sociedades para “descobrir (através da análise crítica do homem e da vida) e revelar verdades escondidas e falsificadas, permitindo uma visão especial da vida, uma nova visão do mundo pela transposição de conceitos, uma ampliação dos contatos com nossas realidades.” O mesmo autor ainda coloca o humor como responsável por ser “o senso das proporções e da verdade escondida” e por revelar “a alegria da descoberta” de

forma “não-convencional, sinuosa, intuitiva” gerando um compromisso entre humor e riso, e entre esses e a sociedade (TRAVAGLIA,1990:67).

Em meio a essa divergência de idéias a respeito do humor contemporâneo, resta-nos refletir a respeito do conceito de engajamento e de crítica social utilizada pelo movimento Pós-moderno¹ e em que temática o humor dos nossos dias estaria inserido, sem no entanto enquadrá-lo em sistemas e características pré-estabelecidos².

Crítico ou não, o humor está presente nos diversos gêneros e formas de lazer (cinema, teatro, televisão, etc.), e nesse contexto, a literatura também dá sua contribuição; são diversos autores que incluem em suas obras uma pequena parcela de comicidade ou ainda trabalham exclusivamente com ela. Um gênero estreitamente relacionado com o aspecto cômico e que também surgiu com maior ênfase na contemporaneidade é a crônica. Vários são os cronistas e, quase sem exceção, todos usam o humor para se referirem ao aspecto social que objetivam. Temos vários nomes como: Rubem Braga, Sergio Porto (Stanislaw Ponte Preta), Luiz Fernando Veríssimo (que também utiliza o humor em seus contos), Moacyr Scliar (autor escolhido para a composição do *corpus ficcional* por ser o maior nome dentro da busca do humor como objeto da consciência crítica acerca das mazelas sociais), entre outros.

Vejamos a seguir uma crônica de Luis Fernando Veríssimo que, por trás do humor e da irreverência traz uma visão crítica do comportamento humano:

¹ A discussão a respeito da cultura e da literatura contemporâneas será feita mais especificamente no capítulo III, intitulado “Cultura e Literatura Pós-modernas”

² A confrontação entre a literatura e as discussões a respeito do caráter crítico do humor serão retomadas no capítulo IV, quando serão analisados os contos de Moacyr Scliar, parte integrante do *corpus ficcional* desse estudo.

Solidários na porta

Vivemos a civilização do automóvel, mas atrás do volante de um carro o homem se comporta como se ainda estivesse nas cavernas. Antes da roda. Luta com seu semelhante pelo espaço na rua como se este fosse o último mamute. Usando as mesmas táticas de intimidação, apenas buzinando em vez de rosnar ou rosnando em vez de morder.

O trânsito em qualquer grande cidade do mundo é metáfora para a vida competitiva que a gente leva, cada um dentro do seu próprio pequeno mundo de metal tentando levar vantagem sobre o outro, ou pelo menos tentando não se deixar intimidar. E provando que não há nada menos civilizado que a civilização.

Mas há uma exceção. Uma pequena clareira de solidariedade na jângal. É a porta aberta. Quando o carro ao seu lado emparelha com o seu e alguém põe a cabeça para fora, você se prepara para o pior. Prepara a resposta. “É a sua!” Mas pode ter uma surpresa.

_ Porta aberta!

_ O quê?

Você custa a acreditar que nem você nem ninguém da sua família está sendo xingado. Mas não, o inimigo está sinceramente preocupado com a possibilidade da porta se abrir e você cair do carro. A porta aberta determina uma espécie de trégua tácita. Todos a apontam. Vão atrás, buzinando freneticamente, se por acaso você não ouviu o primeiro aviso. “Olha a porta aberta!” É como um código de honra, um intervalo nas hostilidades. Se a porta se abrir e você cair mesmo na rua, aí passam por cima. Mas avisaram

Quer dizer, ainda não voltamos ao estado animal.

Essa crônica, apesar de muito bem humorada, traz uma problemática bastante presente em nossos dias atuais: a competitividade e a individualidade, que o autor assemelha ao comportamento animal ou ao do homem antes do processo civilizador. Isso porque, ao contrário do que se entende por civilização, o homem contemporâneo age por impulso e por instinto, pensando apenas no seu próprio bem-estar pessoal, sem se importar com a coletividade que o circunda.

Em outros gêneros, percebemos também algumas passagens ou até obras completas dedicadas ao humorismo. Contistas como Rubem Fonseca, que se caracteriza pelo apelo à violência nua e crua, recorrem à ironia como estratégia cômica; romancistas como Inácio de Loyola Brandão usam o humor para fazer suas críticas ao sistema social e político vigente; poetas como José Paulo Paes também buscam no humor uma forma de expressar seus pensamentos; enfim são muitos os autores que, através do recurso humorístico, procuram permear suas obras com originalidade e criatividade, convergindo para um movimento que faz do humor uma de suas características básicas.

3 CULTURA E LITERATURA PÓS-MODERNAS

A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado já não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.

Umberto Eco

3.1 Panorama Geral

A virada do século XX para o século XXI é marcada pelo montante de mudanças ocorridas e pela velocidade das descobertas. Nunca se descobriu tanto em tão pouco tempo. Podemos dizer que nesse período houve mais inovações nos mais diversos setores do que em todos os séculos anteriores juntos, construindo, assim, uma nova realidade nas diversas civilizações ocidentais. Os avanços tecnológicos juntamente com o desenvolvimento da imprensa e da comunicação cada vez mais rápida e ágil deram ao homem do início do século XXI um novo perfil. A globalização aproximou nações enquanto os grupos se reuniram em pequenos setores para lutar por seus direitos. A política, até então a grande dominadora do mundo, rendeu-se também às regras ditadas pela economia.

A aceleração das inovações tecnológicas se dá agora numa escala multiplicativa, uma autêntica reação em cadeia, de modo que em intervalos de tempo o conjunto do aparato tecnológico vigente passa por saltos qualitativos em que a ampliação, a condensação e a miniaturização de seus potenciais reconfiguram completamente o

universo de possibilidades e expectativas, tornando-se cada vez mais imprevisível, irresistível e incompreensível (SEVCENKO, 2004:16).

Com o grande avanço tecnológico e comunicativo, a população do novo século está diante de novas buscas, de novos anseios, de uma nova realidade. Surgem a “sociedade de consumo” e a “sociedade globalizada”. Isso tudo graças aos meios de comunicação que possibilitam a aproximação de nações extremamente distantes, mas que podem também isolar pessoas muito próximas em suas “aldeias comunicativas”. Os hábitos foram mudando, os recursos se transformando e se multiplicando, tudo em prol da comodidade dos indivíduos que, em sua maioria, têm de trabalhar mais que antes para comprar mais que antes e se sentir inserido nessa sociedade que lhe é apresentada.

Dessa forma, ele tem também menos tempo para as ações “menores” – fazer compras, ter um momento de lazer com a família, conversar com os amigos, pagar contas, etc. E para isso também a tecnologia e a comunicação estão aí, prontas para adequá-lo ao novo modo de vida. Já se fazem compras, inclusive as básicas de mercado e se pagam quase todas as contas sem sair de casa; o lazer também é oferecido em casa e sem necessariamente a presença de todos os membros da família; e amigos são construídos através de bate-papos virtuais.

Diante dessa nova perspectiva de vida, algumas normas e códigos de moral reguladores do comportamento social ganham novos contornos e em meio a esse contexto, emerge um fenômeno intitulado Pós-modernismo e que abrange as diversas áreas da sociedade: arte, ciência, tecnologia, política, filosofia e cultura. Em linhas gerais, as mudanças que convergiram para o surgimento dessa nova tendência destacaram-se a partir de meados dos anos 50, com a arquitetura e a computação,

infiltram-se no meio intelectual nos anos 60, apresentam um crescimento na filosofia nos anos 70 e alastram-se nos anos 80 abrangendo os campos da moda, do cinema, da música, entre outros.

3.1.1 O Pós-Modernismo e as Artes

No âmbito específico das artes, algumas características são bastante fortes no pós-modernismo, já que a arte costuma estar lado a lado com as mudanças sociais. Entre os vários aspectos, apontamos como mais relevantes a eliminação da fronteira entre a arte erudita e a popular, que nos remete a um hibridismo de culturas causado principalmente pela intervenção da comunicação de massa; a presença da intertextualidade, de caráter muitas vezes paródico; eliminação de fronteira entre os estilos artísticos, numa mistura constante e consciente dos vários estilos existentes; visão crítica da realidade sem grandes revoluções coletivas, mas com pequenas revoluções cotidianas.

Entre as diversas manifestações artísticas, há alguns aspectos que são bastante específicos de cada uma. Podemos observar na arquitetura, por exemplo, projetos que se integram na paisagem levando em consideração o espaço em que são inseridos e suas peculiaridades. O artista utiliza as formas inovadoras de uma maneira bastante eclética, aproveitando inclusive as experiências do passado.

Nas artes plásticas temos, entre outros aspectos relevantes, a volta do figurativo, com uma peculiaridade: “o que se reproduz não é o real, mas uma fotografia

do real” (PROENÇA FILHO,2002:368). Já no teatro a preocupação é levar ao público uma “organização de experiências teatrais, nas quais se busca uma total integração onde ninguém se limite a assistir simplesmente a algo que se representa e todos atuem em ações presentificadas e não representadas” (PROENÇA FILHO,2002:368). Nesse caso, a “produção” teatral substitui o “produto” teatral, e a “apresentação” se estabelece no lugar da “apresentação”. O espetáculo se dá no “aqui e agora” e não há limite fronteiro entre palco e platéia.

Na literatura, os traços que singularizam esse movimento são relacionados tanto aos temas propostos quanto à estrutura estética apresentada. Entre eles, estão a concepção lúdica da arte, a fragmentação textual (em consonância com a fragmentação social, o texto é “quebrado” em várias partículas), a ênfase na metalinguagem, com um retorno do texto para si mesmo, a utilização deliberada da intertextualidade, num sentido, como já foi mencionado anteriormente, paródico e muitas vezes irônico e uma certa alegorização literária de cunho hiper-real e metonímico.

3.2 O Pós-Modernismo no Brasil

Há grandes controvérsias a respeito da empregabilidade do termo pós-modernismo em países que estejam dissociados do grande eixo que engloba os países do primeiro mundo. Alguns estudiosos negam a existência ou a adequação do conceito nos países subdesenvolvidos chamados de terceiro mundo. Para a escritora

canadense Linda Hutcheon, o movimento não pode ser aceito como “um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte- e sul-) americano” (HUTCHEON,1991:20). Fredric Jameson é mais radical ainda quando diz que o pós-modernismo é “essencialmente norte-americano” (JAMESON,1994:136).

Outros teóricos, porém, principalmente os que se localizam nesses ditos países subdesenvolvidos reagem contrariamente a essas idéias. Um deles é Aijaz Ahmad, que, num texto dirigido exclusivamente a Jameson, postula a possibilidade de uma literatura em países do terceiro mundo que não se restringe a propósitos alegorizantes e que essa possibilidade não é aceita por Jameson devido a um etnocentrismo que o impede de ver os avanços significativos em tais países, bem como estudar suas produções artísticas.

No que se refere às relações entre o pós-moderno e a América Latina, dois estudiosos se destacam: Nestor Garcia-Canclini e Irlomar Chiampi. O primeiro refere-se à hibridização cultural existente nesse continente como algo essencial no pós-modernismo. No plano do desenvolvimento, Garcia-Canclini observa a heterogeneidade latino-americana quanto aos estágios próprios de cada país:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão anti-evolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior (GARCIA-CANCLINI,1997:28).

Podemos perceber assim que Canclini relaciona o pós-moderno com a multiplicidade cultural e de estágios de desenvolvimento da América Latina. Essa

mistura própria desse continente, segundo Canclini, é algo que está altamente ligado à proposta pós-moderna.

Irlemar Chiampi, usando o bolero e o romance do pós-boom hispano-americano como exemplos, também destaca a aproximação do erudito e do popular feita através da cultura de massa como aspecto fundamental no pós-modernismo da produção da América Latina. Para a autora, essa aproximação pode ser caracterizada por duas modalidades. A primeira delas seria o deslocamento do material exclusivo da cultura popular-massiva para inseri-lo no código culto da enunciação narrativa. Aqui, Chiampi discute como os elementos ditos como “espúrios”, “alienantes”, “adulterados” são reutilizados em outros contextos de forma que possam adquirir novas funções dentro da narrativa em um processo de incorporação chamada por ela de “repragmatização”.

A segunda forma é o deslocamento do código culto da literatura para um contexto mais melodramático da narrativa. Esse segundo processo visa “aproveitar diversos resíduos da tradição literária para transcodificá-la na narrativa, mediante a despragmatização do seu efeito estético ‘alto’” (CHIAMPI,1996:81). Acontece, então, uma inversão da apropriação dos materiais residuais da cultura popular-massiva.

Para Chiampi não há, pois, motivos para querer preservar a diferença entre erudito e popular; “sua identidade e legitimidade ficam comprometidas pelo contágio” (CHIAMPI,1996:83), não podendo mais (nenhum dos dois) voltarem ao seu estágio original, sem estarem afetados, contaminados um pelo outro. Essa contaminação existente na América Latina é, para a autora, indício de uma nova tendência, no caso, o pós-modernismo:

O lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do Folclore e da Arte, o popular e o erudito –, parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo. Reciclado por narradores pertencentes ao cânone literário, seu reaproveitamento e funcionalização em obras prestigiadas lhe outorga um novo status dentro da cultura pós-moderna na América Latina (CHIAMPI, 1996:76).

No Brasil, o termo “pós-modernismo” foi empregado pela primeira vez em 1946 por Alceu Amoroso Lima, já dentro de uma realidade especificamente brasileira. Fala-se em aspectos específicos porque o Brasil – e aqui poderíamos incluir também os outros países da América Latina – possui uma realidade histórico-cultural diferente dos países europeus e norte-americanos, convergindo assim para alguns aspectos singulares também na arte.

Uma questão bastante relevante é de ordem política já que os países do então chamado terceiro mundo não se encontram no mesmo estágio de modernização que os do primeiro mundo. Dessa forma, não há como pensar o pós-moderno como homogêneo, haja vista que vivemos em sociedades heterogêneas quanto aos estágios de modernização. Poderíamos pensar então não em um pós-modernismo, mas em pós-modernismos, ou seja, como temos sociedades heterogêneas, o conceito também se mostra heterogêneo adaptado a cada realidade onde está inserido.

Seria então incoerente estender determinados conceitos, que são de uma amplitude maior a diferentes países sem observar as diferenças sociais, políticas e culturais que compõem os diferentes países. Em se tratando da América Latina seria prudente observar o processo de modernização ocorrido nas últimas décadas e então

teríamos como ponto de referência que esse processo “apresenta uma feição peculiar, característica de uma economia dependente e de uma realidade social fortemente matizada e diferenciada, e as manifestações estéticas aqui surgidas estão em constante diálogo com tais aspectos” (COUTINHO,1995:428). É válido, porém, que se insiram as manifestações artísticas produzidas na América Latina dentro do contexto pós-moderno desde que essas peculiaridades sejam respeitadas.

Assim, a partir das décadas de 50 e 60, o Brasil assistia ao surgimento de vanguardas e posicionamentos assumidos que foram mudando o contexto literário em nosso país. Na poesia, encontramos o movimento da poesia concreta (1956), o Neoconcretismo (1959), a Literatura-praxis (1962), o movimento do Poema/processo (1967). Em 1968, emerge o Tropicalismo, que representa uma tomada de posição de alguns artistas renovadores na área de diversas atividades – teatro, cinema, artes plásticas e música popular.

Esse momento foi crucial para o desenvolvimento da arte como tal, já que toda a produção “carregou-se de uma implicação ideológica que se expressava na censura”, que representava “o tipo de orientação que o Estado pretendia conferir à cultura e acabou funcionando como uma espécie de emblema da época, por meio do qual seria possível interpretar toda a produção cultural, como se interpreta um código cifrado, acessível apenas aos iniciados” (PELLEGRINI,1995:73).

O Estado, através da censura, agiu de forma a constranger a criação artística num primeiro momento e depois, quando percebe que está perdendo terreno diante do povo, da classe média e do empresariado, passa a investir num incentivo à cultura criando uma Política Nacional de Cultura, em 1975. Assim, a cultura nacional passa a fazer parte de um sistema empresarial que a coloca nos moldes da

profissionalização e da conquista do mercado. Aqueles que não estavam de acordo com essa política não recebiam incentivo dela, então agiam de forma paralela e marginal, com recursos próprios. Entre eles, podemos citar a poesia marginal e os grupos experimentais de teatro e cinema.

A partir dos anos 80 essa relação entre o Estado e a produção cultural se solidifica com uma significativa ampliação do espaço para a produção. Espaço este “dimensionado pelos parâmetros da indústria cultural, sendo que o fator decisivo dessa nova dimensão fora a simbiose operada entre a mídia e o mercado”. Dessa forma, o limite entre cultura e mercadoria desaparece, difundindo-se uma “estética ‘internacional-popular’, fundada na proliferação das imagens, via televisão: a do *espetáculo*”³ (PELLEGRINI,1995:75).

Por outro lado, esvaiu-se também o caráter rebelde dos anos 60 e 70; a poesia marginal ampliou seus leitores através de uma grande editora: a Brasiliense, profissionalizou-se e incorporou-se no meio do mercado de bens culturais. Os grupos experimentais, por sua vez, desapareceram ou aderiram aos grupos profissionais selecionados pela televisão.

Observamos, contudo, que, mesmo em meio a esse fenômeno chamado mercado de bens culturais ou ainda indústria cultural, nossa literatura vem trazendo grandes inovações em suas produções nessas últimas décadas. A poesia contemporânea traz, por um lado, manifestações que vêm para consolidar o discurso modernista e, por outro, apresenta novos matizes e novas contribuições para uma nova tendência. Na prosa, temos um grande número de escritores que enriqueceu e continua enriquecendo a cultura brasileira.

Alguns seguem desenvolvendo a linha do texto espelho ou do texto de denúncia social, na continuidade da tradição realista-naturalista, acrescida de um ou outro aspecto diferenciador; outros continuam o percurso da introspecção psicológica e outros mais se preocupam basicamente com a linguagem em si mesma (PROENÇA FILHO,2002:387).

Além do romance, a emergência do conto é um fato bastante relevante dentro da literatura brasileira contemporânea. O conto passa a ser um gênero de destaque na atualidade, trazendo muitas propostas de recursos renovadores. As temáticas do conto são variadíssimas e vão “desde a caracterização de problemas individuais até os espaços do imaginário aberto, passando por espaços relevantes da realidade social brasileira” (PROENÇA FILHO,2002:388).

Em se tratando especificamente do conto contemporâneo, nota-se que este acompanha as mudanças da era moderna capitalista. O homem, com seus limites e apreensões, em sua luta diária perante a sociedade esmagadora, e até suas pequenas vitórias cotidianas é o retrato do final do século XX e início do século XXI. E é a esse retrato que se refere o conto atual. Não há mais uma preocupação como tinha o humanismo liberal, com grandes feitos e soluções; Hoje, o conto está centralizado nos pequenos (ou grandes) problemas individuais, que nem sempre têm soluções, como são também na realidade.

Para tanto, o conto se utiliza de todos os artifícios da modernidade. Assim, como imagens televisivas dos meios de comunicação, o conto vai traçando o retrato da sociedade contemporânea. Luiz Carlos Simon (1999) comenta essas peculiaridades da ficção pós-moderna e diz que o conto possui três aspectos básicos: fragmentação, velocidade e intensidade.

³ grifo da autora.

O primeiro se refere a frases desconexas, falta de linearidade e superposição de idéias, sempre escolhidas pelo contista a fim de gerar um efeito jamais conseguido se baseado na integridade e na seqüência. Segundo o autor, essa escolha pelo fragmento é igualmente um reflexo da sociedade atual, em que a fragmentação, o caco é visível e fortemente presente.

As referências ao efêmero e ao frágil, às vozes e aos momentos alimentam a afinidade entre o conto e a fragmentação. Agora, além da intencionalidade do recorte e da natureza lírica emanada da fixação em um momento, pode-se começar a confirmação de que o caráter fragmentário transcende a estrutura do conto e caracteriza também o mundo aí representado igualmente fragmentado (SIMON, 1999: 67).

Percebe-se, então, que numa sociedade baseada no recorte individual, nos problemas de ordem particular e fragmentária, a ficção não poderia deixar de ser semelhante. A preferência por tais temas é explícita no conto contemporâneo, o sujeito aqui focado não é mais do centro – como observa Linda Hutcheon – e sim o das margens, seja de ordem sexual, étnica, econômica ou social. Encontrar, por exemplo, um protagonista num conto sem nem sequer um nome, que não consegue ultrapassar seus obstáculos ou resolver seus problemas, é muito comum nos contos em que o leitor se depara atualmente. A coletividade foi substituída pelas pequenas preocupações individuais. Esse personagem anônimo dentro da ficção contemporânea também foi observado por Fredric Jameson (1994) como marca presente e muito representativa.

Dessa forma, o autor dá preferência a personagens carentes de identificação, apresentando, muitas vezes, histórias de seres (a maioria sem nome ou qualquer outro traço que o individualize), que representam tipos genéricos, modelos de

ação e comportamento, em vez de personalidades cuja intimidade e psicologia são vasculhadas pelo escritor.

O segundo aspecto atribuído ao conto contemporâneo é a velocidade. Este que já fora observado por Tchekov com uma supressão de detalhes e por Poe no que se refere à duração do tempo de leitura e sua relação com a unidade do efeito. Hoje, porém, a velocidade é muito mais marcante na vida cotidiana, pois o homem contemporâneo dispõe de pouco tempo para estar informado, se entreter ou manter-se em contato com a arte. Em se tratando do conto, é possível perceber que este segue essa tendência, atualizando o conceito de velocidade. As obras são cada vez mais sintéticas e objetivas, com uma linguagem mais voltada para o leitor moderno.

Italo Calvino (1990) trata sobre esse assunto em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, apontando a rapidez como uma delas. Para ele, a velocidade não tem valor em si, pois “o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o” (CALVINO, 1990:48-49). O que o autor ressalta é que a negligência quanto aos detalhes inúteis prende muito mais a atenção do leitor ao conto.

A intensidade é a terceira característica atribuída ao conto contemporâneo. Novamente, concebida, hoje, de forma diferente do que fora anteriormente. O conceito não corresponde mais “à idéia de um aprofundamento crítico e reflexivo” (SIMON, 1999: 75), mas está ligado ao que Linda Hutcheon (1995:19) chama de “retórica negativizada”, ou seja, “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização”. Esses termos, sempre antecidos por prefixos de negação, são usados pela ficção contemporânea

para negar o compromisso, ou ainda “incorporar aquilo que pretende contestar” (HUTCHEON,1995:19).

Um gênero muito próximo do conto, exclusivamente brasileiro e que ganha uma vitalidade literária muito grande nas últimas três décadas é a crônica com autores que trabalham incessantemente a fim de assegurar-lhe a permanência apesar de sua efemeridade.

Diferentemente de outros gêneros, a crônica não vai em busca do grandioso e do sublime; o que ela faz é pegar o miúdo e, assim, mostrar o que nele há de grandioso, singular ou inesperado. Ela também não é um gênero feito para durar como os outros, “uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (CANDIDO,1992:14).Assim, ela ensina a cada um a conviver com as palavras de forma íntima e pessoal, transformando a literatura em algo que se relaciona com a vida de cada um, já que faz com que a palavra não se dissolva tão rapidamente, ao contrário, permaneça um pouco mais, mesmo que seja por um curto espaço de tempo, em nossas mentes, ganhando relevo entre os nossos pensamentos, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios.

Assim como o conto, a crônica também economiza nas palavras, abdica do tom rebuscado da linguagem, prefere a simplicidade e a naturalidade e busca, da mesma forma, uma aproximação com a oralidade. Seu traço particular é a aproximação de fatos exclusivos do dia-a-dia, como se fosse uma conversa fiada com o leitor. O que se observa, porém, é que esse ar despreocupado, de coisa sem muita importância permite à crônica aprofundar-se “no significado dos atos e sentimentos do homem” (CANDIDO,1992:18) e servir-se como crítica social. De uma maneira leve e bem humorada, a crônica se permite ser “um veículo privilegiado para mostrar de modo

persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (CANDIDO,1992:19).

Os dois gêneros, o conto e a crônica, são muito representativos na literatura contemporânea, por sua brevidade e leveza, por sua simplicidade e sutileza de sensibilidade com o fato que vai narrar. Ambos, conto e crônica, estimulam o leitor a uma nova procura, já que seu conteúdo é tão atraente e singular, apesar de tratar muitas vezes de tramas tão comuns à vida diária desse mesmo leitor. Esse que em muitos momentos recorre à arte para entender sua vida e as agruras que a envolvem, que muitas vezes prefere rir dos seus problemas a se desesperar com eles, se aproxima da narrativa breve, simples e reflexiva para dar talvez um sentido a sua vida que nem sempre é leve e nem sempre é passível de ser entendida.

Em suma, a literatura brasileira tem vivido nas últimas décadas sob o signo da multiplicidade, seja no campo político, social ou artístico. No que se refere ao espaço artístico, a contemporaneidade presencia fortes mudanças que envolvem atitudes variadas e multifacetadas, procedimentos de vanguarda, posicionamentos divergentes e aproximação das culturas erudita e popular. Em todas essas mudanças o que é certo é que há, sem dúvida, traços da pós-modernidade. Justifica-se, então, falarmos em Pós-modernismo na literatura e na cultura brasileira.

3.3 As Diferentes Posições da Crítica

Tantas mudanças nos diversos âmbitos da sociedade, principalmente no que se refere à cultura contemporânea, levam a crítica a uma tomada de posição diante de um fenômeno que emerge violenta e apressadamente no nosso meio. Assim como o fenômeno, a crítica que o cerca é também heterogênea; muitas são as discussões a respeito desse novo estilo cultural e de suas manifestações artísticas, muitas também são as divergências entre os que pensam sobre o pós-modernismo.

Segundo Fredric Jameson num artigo intitulado “Teorias do Pós-moderno”, há quatro posições gerais que se destacam no tocante ao Pós-modernismo. A primeira delas procura “celebrar o advento do pós-modernismo a partir de uma posição antimodernista” e age através de um sentimento “datado e arcaico”, vendo no pós-modernismo o que seus antecessores viram no modernismo: uma espécie de “simpatia” pelos “impulsos protopolíticos, utópicos e anticlasse média” (JAMESON,1994:28). Seria, então, uma empolgação diante de algo novo mais por repúdio ao movimento em decadência.

O grupo de oposição a esse primeiro procura desacreditar da “pretensão e irresponsabilidade do pós-moderno em geral através de uma reafirmação do impulso autêntico de uma tradição modernista clássica considerada ainda viva”. Dessa forma, esse grupo estabelece como contraste entre o Modernismo e o Pós-modernismo a “responsabilidade moral das ‘obras primas’ e monumentos” do primeiro e a “irresponsabilidade e superficialidade” do segundo (JAMESON,1994:29).

Uma terceira posição se estabelece para contrapor aos dois primeiros grupos no sentido que aqueles aceitam a existência do novo, de uma ruptura entre os movimentos modernista e pós-modernista. Esse grupo, ao contrário, não acredita no início de um novo movimento; para ele, o Pós-modernismo nada mais é que uma continuação do próprio Modernismo. O que chamamos de pós-moderno, então, segundo esse grupo, é uma atualização do moderno, já que essa sempre foi uma preocupação de tal movimento.

A última posição e, talvez, a mais negativa de todas considera a cultura pós-moderna “como uma degeneração dos impulsos já estigmatizados do modernismo clássico propriamente dito” (JAMESON, 1994:32).

Segundo Jameson, as quatro posições acima descritas são na verdade “posições moralistas que tratam de emitir julgamentos finais sobre o fenômeno do pós-modernismo, seja ele estigmatizado como corrupto ou, ao contrário, celebrado como uma forma de inovação cultural esteticamente positiva e saudável”. Esse julgamento moral, diz Jameson, é negativo para um movimento que é contemporâneo à própria crítica. “O ponto é que estamos inseridos na cultura do pós-moderno de tal forma que é impossível repudiá-lo casualmente, ao mesmo tempo que uma celebração igualmente casual seria complacente e desonesta” (JAMESON,1994:34). Para ele, ao invés de julgar o movimento, parece ser mais apropriado avaliar as novas produções culturais e uma modificação na própria cultura a partir “da reestruturação social do capitalismo tardio como um sistema” (JAMESON,1994:35).

Uma questão apontada por Douglas Kellner (2001) é o uso indiscriminado do termo “pós- moderno”. Para o autor, a designação é usada para tudo que é novo, desconhecido ou sem uma adjetivação mais aproximada. Esse erro de

conceituação acontece tanto nos meios mais populares, como os veículos de comunicação de massa, por exemplo, como nos campos intelectuais, inclusive os discursos teóricos referentes ao próprio pós-moderno.

Para que tais equívocos não aconteçam com tanta freqüência, Kellner propõe que se faça, então, um estudo minucioso sobre “os vários usos do discurso pós-moderno para ver se esse termo esclarece ou confunde o entendimento do fenômeno em questão” (KELLNER, 2001:68), já que, apesar de tantos comentários e discussões a respeito do termo, há uma carência muito grande no que se refere à teorização do fenômeno. Na verdade, diz o autor, os discursos existentes, mesmo os mais articulados, traduzem um conjunto de idéias conflituosas e de paradigmas em disputa.

Há também um outro problema que deve ser analisado: não se pode conceituar o pós-modernismo como sinônimo de contemporaneidade, ou de pós-modernidade. As produções artísticas ou culturais decorrentes da era contemporânea podem ou não apresentar conceitos e aspectos pós-modernos. Isso não quer dizer que por uma obra ser escrita, por exemplo, no século XXI, ela deva ser necessariamente considerada como pós-moderna. Segundo Kellner (2001:71),

há fenômenos sociais e históricos dos quais os teóricos extraem conceitos como pós-modernidade, e há práticas, produções e artistas no campo da cultura diante dos quais é possível usar o termo ‘pós-modernismo’. No entanto, ver fenômenos, práticas, produções, etc. como ‘pós-modernos’ depende do discurso teórico que denomine algumas coisas de ‘pós-modernas’ e outras não.

Em virtude de a teoria do pós-modernismo não estar ainda consolidada, ou de não poder ser compreendida no singular já que o fenômeno está em modificação e produção constantes, há muito que se revisar e refletir sobre as posições da crítica

frente ao fenômeno. Não há uma teoria única, nem uma que seja completa, pois ela acontece concomitantemente com as manifestações pós-modernas e não tem a firmeza de alguém que o vê de fora, com a certeza de todos os seus passos e produções.

3.4 Algumas Abordagens do Pós-Modernismo:

O pós-modernismo é um fenômeno cultural, estético, político e filosófico que abrange vários aspectos diferenciadores para que possa ser chamado de movimento. O presente estudo pretende abordar alguns deles, selecionando-os de forma a reunir elementos que possibilitem uma pesquisa acerca das vertentes sociais e estéticas desse movimento. Dessa forma pretende-se apresentar algumas abordagens referentes à produção pós-moderna, privilegiando alguns aspectos que possam trazer uma relevante contribuição para o trabalho aqui apresentado.

3.4.1 Engajamento e criticidade: a grande desilusão do sujeito descentralizado

Um dos grandes questionamentos abordados pelo pós-moderno é a totalização, a verdade absoluta, a crença indissolúvel nas grandes autoridades sociais. Esses conceitos totalitários foram herdados do que comumente se chama de humanismo liberal. O poder centralizado do homem ocidental, branco heterossexual, de

classe média cai em decorrência da ascensão das margens. É o que Linda Hutcheon denomina “descentralização do sujeito” para caracterizar esse movimento de mudança de sentido cultural: o centro cede lugar às margens e a homogeneidade, às diferenças.

A partir de uma perspectiva descentralizada (...), se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência a temporal eterna (HUTCHEON, 1991:85).

Essa descentralização descrita por Hutcheon se estabelece em vários âmbitos distintos, dentro e fora da ficção. O universal e totalizante cedem lugar ao local e ao particular. Nas produções artísticas, por exemplo, vemos uma emergência de autores dos países ditos do Terceiro Mundo (América Latina e África principalmente). A literatura desses países já é analisada de forma particular, com certo enfoque em suas inovações e vanguardas. O centro artístico – Europa e América do Norte – divide espaço com as produções dos países em desenvolvimento.

Dentro da ficção, os temas assim como os personagens são notadamente das margens representados pelos vários pequenos grupos que as compõem: os negros, as mulheres, os homossexuais, os índios, os miseráveis, etc. “O múltiplo, o heterogêneo, o diferente: essa é a retórica pluralizante do pós-modernismo” e esse discurso vai se disseminar por todas as manifestações que se denominam pós-modernas. (HUTCHEON, 1991:95).

A idéia do pós-modernismo em focalizar as margens não quer dizer mudar as posições: trazer a margem para o centro. A intenção é questionar essa disposição interno/externo, centro/margens e despertar uma consciência tanto estética quanto política existente nessas relações. Linda Hutcheon completa dizendo que “as

contradições formais e temáticas da arte pós-moderna atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório” (HUTCHEON, 1991:31). Para a autora canadense o lema do pós-modernismo deva ser: “Vivam as margens!”.

Trazer como ponto central da arte pós-moderna o sujeito anônimo acarreta ao próprio fenômeno um outro aspecto muito constante nas produções; se o sujeito é descentralizado, o tema que envolve esse sujeito não pode ser de centro, ele deve convir com seu representante. Dessa forma, temos nas produções pós-modernas uma tendência que abarca as questões próprias dos grupos das margens – suas mazelas, suas aspirações e tudo que os envolve. Fredric Jameson se refere a esse sujeito como um representante de seu grupo, como um anônimo capaz de representar milhões de outros anônimos, numa multiplicação de identidades.

O pós-moderno toma uma posição de desconstrução diante das totalidades tradicionais e apresenta em seu lugar o homem comum e seus problemas individuais. Diante disso, temos uma nova perspectiva crítica diante da realidade; se os problemas são individualizados, as soluções (se elas existem) são apresentadas da mesma forma. O sujeito pós-moderno já não acredita em grandes feitos, grandes revoluções em busca do bem comum. No aqui e agora, cada um deve resolver seus problemas a seu modo sem esperar que ninguém o faça a não ser ele próprio. Podemos dizer então que o indivíduo pós-moderno perdeu as ilusões que seus antepassados cultivavam “quanto à obtenção de respostas conclusivas sobre o sentido do universo e da vida, entrevistas no sonho de unidade e poder representados

primordialmente na figura de Deus” ou outro referente de autoridade – história, natureza, conhecimento (KONZEN, 2000: 81).

É importante ressaltar que o pós-modernismo questiona os sistemas centralizados, totalizantes, hierarquizados e fechados, mas não os destrói. Na verdade, ele não aponta grandes soluções; apresenta o problema para que haja uma reflexão sobre e não para apontar uma outra alternativa. Isso porque, dentro da ótica pós-moderna, não existe uma ordem única possível, uma única verdade objetiva, há ordens e verdades múltiplas, heterogêneas e provisórias e essas são criadas por todos os indivíduos descentralizados dentro da história. Essa é a verdade pós-moderna: tudo é limitado, temporário e provisório; nada é eterno e completo. “O impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso *encontre* uma verdade dessas visões, ele questiona a maneira como, na verdade, a *fabricou*” (HUTCHEON, 1991:73). Linda Hutcheon diz ainda que o pós-modernismo não está em acordo nem com a ordem, nem com a desordem, ele questiona ambas, cada uma em seus aspectos falhos.

3.4.2 Fragmentação: a arte imita a vida

A vida do homem contemporâneo está cada vez mais envolvida com um ritmo frenético, uma descontinuidade de tempo e espaço, uma necessidade cada vez maior de trabalhar mais para viver melhor e um desejo de viver melhor para poder

trabalhar menos. Tudo se resume a pequenas partes separadas de um quebra-cabeça que parece não se juntar nunca, de forma a apresentar a vida – que é (ou deveria ser) algo contínuo e ininterrupto – em algo completamente fragmentado e separado pelos dias vividos e pelos ambientes e situações encontradas.

Isso pode ser observado na área profissional, em que há uma segmentação através das especializações; nos programas televisivos, cada vez menores ou seqüencializados em pequenos capítulos; nos serviços prestados, com um telefone ou um atendente para cada departamento. Muitas vezes, o indivíduo tem de estar em vários lugares num único dia, receber milhares de informações de uma só vez, resolver muitas situações sem ter tempo de analisá-las adequadamente. Tudo porque não há tempo na nossa sociedade capitalista, em que o mais importante é conseguir ganhar mais dinheiro no menor espaço de tempo possível.

Esse aparente caos cotidiano está presente em todas as classes sociais e em praticamente todos os pontos geográficos do nosso planeta. Estamos na era pós-moderna, passando por uma cultura pós-moderna. E nessa cultura pós-moderna, diz Douglas Kellner,

“o sujeito se desintegrou num fluxo de euforia intensa, fragmentada e desconexa, e que o eu pós-moderno descentrado já não sente ansiedade (...) e já não possui a profundidade, a substancialidade e a coerência que eram os ideais e às vezes a realização do eu moderno” (KELLNER,2001:298).

Tais sujeitos, segundos alguns teóricos, se desestabilizaram e se tornaram massas, criando um mundo desconexo, fragmentado e descontínuo.

⁴ Grifos da autora.

Essa fragmentação é refletida na arte pós-moderna. São inúmeros os exemplos de textos descontínuos, esculturas e pinturas fragmentadas, poemas que parecem não ter início nem fim. A vida em fragmentos é inspiração para a arte pós-moderna. Essa descontinuidade é feita pela hibridização de gêneros, pela mistura de texto literário com não literário, pela ruptura inesperada da obra, pela mistura de materiais e recursos. Tudo isso é feito de maneira consciente pelo artista num intuito de apresentar o homem contemporâneo como ele é em seu cotidiano fragmentado e desconexo.

Em consonância com esta cultura fragmentada, um gênero vem demonstrando bastante importância na contemporaneidade: o conto. Dessa forma, faz-se necessário analisar o conto nesse entrelaçamento com a cultura pós-moderna pelo veio da fragmentação. Sendo o conto, como diz Alfredo Bosi, o gênero da literatura contemporânea, é quase natural que traga consigo aspectos imanentes dessa cultura. Dessa forma, podemos notar uma aproximação muito grande desta forma ficcional com os aspectos culturais da sociedade em que ele é inserido. Num momento em que o caco reflete os vários discursos e as várias realidades, o conto, através de sua supressão de tempo e espaço, caminha lado a lado, ou melhor, vai ao encontro de seu público para tentar satisfazer seus desejos enquanto leitores.

Assim, o fragmento torna-se necessário também na literatura para que ela alcance seu objetivo primeiro: ser lida. A brevidade do conto tem esse poder, já que o leitor não precisa disponibilizar de muito tempo para a leitura. Tempo, aliás que ele não tem. O fragmento, dessa forma, não é algo gratuito; “haveria também uma intencionalidade no processo de recorte com fins específicos (...), moldado de modo a

gerar resultados que não seriam atingidos com uma exposição mais baseada na seqüência ou na integralidade” (SIMON,1999:66).

Podemos dizer, portanto, que não estamos desamparados, nem estamos sós. Há um meio de vermos nossa sociedade refletida na arte de uma forma mais direta e profunda. A fragmentação diária é compreendida e harmonizada através da ficção que também abre mão da continuidade e da perenidade para ser um pequeno fragmento descentralizado, descontínuo, um caco.

3.4.3 Humor e a ironia: uma estreita relação entre o riso e a dor

Um dos aspectos apresentados pelo pós-modernismo e refletido anteriormente neste capítulo é o fato de não apresentar soluções para os problemas que apresenta. Como não consegue resolver os problemas que aponta, o pós-modernismo ri deles. Ri num sentido de denúncia e renúncia, para combater ou apenas para não chorar das tragédias que o indivíduo enfrenta. Como afirma Sandra R. De Fontoura , uma das características marcantes no pós-modernismo, é “um teor irônico ou até cômico, para não dizer que tem um toque de loucura, uma vez que não apresenta soluções ou alternativas, apenas aceita passivamente o que o moderno não conseguiu resolver e ri da tragédia cotidiana” (FONTOURA, 1996:33).

Sendo assim, o recurso mais utilizado pelo humor contemporâneo é a ironia. Isso porque, segundo Georges Minois, “a ironia está próxima da consciência do nada” (MINOIS,2003:567). Ela está muito perto da tristeza, porque celebra a derrota da

razão. Podemos dizer, portanto, que a ironia é pessimista porque trabalha com contradições que do ponto de vista da razão são absurdas e irremediáveis. Para o historiador, o uso da ironia no humor torna este superficial, sem grandes engajamentos. Isso porque o “ironista sempre pisa em falso, porque nunca adere completamente ao presente. Ele toca de leve os problemas, jamais se engaja a fundo, não corre o risco de desencanto, pois nunca toma como seu valor nenhum” (MINOIS,2003:570).

Uma forma bastante freqüente (e por que não dizer eficaz?) de se estabelecer o humor irônico no pós-modernismo é a paródia, e esta por sua vez chega com um tom de crítica ao passado e também ao presente, através do referencial histórico do qual se apropria. Apesar de que o próprio Modernismo tenha se utilizado amplamente do recurso parodístico, podemos perceber nessa nova vertente uma significativa mudança. No Modernismo, os objetos da paródia eram textos consagrados de uma literatura que eles pretendiam contestar. Agora, temos uma paródia que revisita textos modernos a fim de desconstruí-los e desmistificá-los. É o caso, por exemplo, da obra consagrada de Franz Kafka *A Metamorfose*, que já foi parodiada por vários escritores contemporâneos, como o conto “O despertar de Gregório Barata” de Sérgio Sant’anna, em histórias em quadrinhos e até através de uma música que versa sobre uma barata encontrada numa cozinha e traz um trocadilho com o nome do próprio autor: “sim, vem Kafka (cá, ficar), comigo...”.

Linda Hutcheon diz que a predominância da paródia se dá pelo fato de que a voz mais forte vem das margens assinalando uma “posição paradoxal: tanto de dentro como de fora”. Essa oposição traz a paródia como “a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991:95). Utilizando-se da

paródia, o pós-modernismo pode realizar seu propósito dentro da arte: “incorporar aquilo que pretende contestar” (HUTCHEON, 1991:19), ou seja, se colocar dentro de um contexto que ele quer subverter.

A ironia usada na contemporaneidade tem também um tom de moralidade, fazendo com que os atos ditos “ímorais” saiam de seus esconderijos e se tornem públicos. O riso causado pela ironia é sempre calculado, intelectualizado, refletido. Sem dúvida nenhuma, é esse o recurso que se generalizou no campo do humor. E este vem para destruir fronteiras; o superior tem seu valor absoluto colocado em dúvida através da ironia. Esse processo se dá em todos os setores da sociedade: religião, Estado, razão, economias. A ironia tem o poder de tornar tudo relativo; nada mais é absoluto.

4 O humor em alguns contos de Moacyr Scliar: um representante da ficção contemporânea

Encontrar, na ficção contemporânea, a utilização do humor como recurso estético não é uma tarefa tão árdua, já que muitos autores desenvolvem ótimos trabalhos nesse sentido. A maior dificuldade talvez esteja em saber qual é aquele em que o humor seja algo quase indissolúvel de sua obra como um todo. Nessa busca, entre tantos nomes importantíssimos para a literatura contemporânea relacionada ao humor, como Luiz Fernando Veríssimo, Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta, entre outros, optamos pelo romancista, contista e cronista gaúcho, Moacyr Scliar.

Nascido em 23 de março de 1937, em Porto Alegre, Moacyr Jaime Scliar é primeiro filho do casal russo-judaico Sara e José Scliar. Mais tarde nascem seus irmãos Wremyr e Marili. Assim se forma a pequena família de marceneiros e pequenos comerciantes. Em 1943, Moacyr inicia o curso primário e em 1951 conclui o curso ginásial, quando recebe seu primeiro prêmio como escritor (uma máquina fotográfica) pela publicação do melhor conto no Jornal Mural. No ano seguinte inicia o curso colegial científico, já que tencionava fazer faculdade de medicina. É nessa mesma época que tem seu primeiro conto – “O relógio”- publicado no jornal Correio do Povo, em Porto Alegre. A partir daí, começa a concorrer e a vencer diversos concursos locais de contos e crônicas.

Inicia o curso de medicina em 1955, concluindo sete anos depois. Nessa mesma época, divide seu tempo entre a medicina e a literatura, lançando-se publicamente como escritor com *Histórias de um médico em formação*, além de três

contos lançados na antologia *Nove do Sul*: “Três histórias de busca”, “Peixes” e “Almoço de Domingo”. Em meados da mesma década atua como médico na rede pública de saúde e publica alguns contos e dois livros. Além disso, casa-se com Judith, que se torna sua companheira a dar força e estímulo ao seu trabalho.

A década de 70 foi muito movimentada, mais para o autor do que para o médico Moacyr Scliar. É nessa época que começa a escrever artigos, contos e crônicas para diversos órgãos de imprensa de circulação nacional; publica diversos livros, como *A guerra do Bom Fim*, *O exército de um homem só*, *Os deuses de Raquel*, *Mistérios de Porto Alegre*, *A balada do falso Messias* e *Histórias da terra trêmula*, *Mês de cães danados*, entre outros, além de participar, na Polônia, de uma antologia de escritores brasileiros, com os contos “Pausa” e “Cego e amigo Gedeão à beira da estrada” e de duas antologias brasileiras e uma americana.

Já nos anos 80, Scliar colabora com várias antologias brasileiras e estrangeiras, além de participar, com alguns de seus textos, para séries televisivas. Publica um de seus romances de maior sucesso *O centauro no jardim*, e ainda *Cavalos e obeliscos* e *A estranha nação de Rafael Mendes*. É convidado pelo governo alemão a ministrar palestras em universidades de Frankfurt, Munique e Hamburgo. Nesse período, Scliar lança também livros de contos e crônicas como *Dez contos escolhidos*, *Os melhores contos de Moacyr Scliar* e *A massagista japonesa* (crônicas) e continua lançando e editando livros no Brasil, enquanto outros são traduzidos para o inglês, sueco, francês, alemão e espanhol, marcando, assim, a expansão de suas obras para o público-leitor internacional.

Na década de 90, o autor foi convidado a reescrever *O Guarani* para jovens leitores, além de publicar o romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, *Contos*

Reunidos, entre outros e participar de diversos eventos junto ao seu público. Desde essa época, Scliar escreveu vários livros de contos, como *O amante de Madonna e outros contos*, *Pai e filho, filho e pai*, *Porto de histórias*, e continuou a colaborar com o jornal Folha de São Paulo com crônicas que levam o leitor a refletir sobre as mazelas da sociedade e os problemas político-econômicos que assolam o país e o mundo.

Descendente de família russo-judaica, Moacyr Scliar vê sua infância como uma grande de influência para o homem adulto. É o que declara com suas próprias palavras: “Infância é fundamental e sempre bom começo para qualquer escritor contar sua história” (AUTORES GAÚCHOS, 1989:4).

Morando no bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, conheceu, ainda na infância, a forte divisão de mundo entre judeus e cristãos. O choque era evidente inclusive entre as crianças, o que levava o pequeno Moacyr a sentir certa revolta por ser judeu: “Houve uma época em que eu vivia aterrorizado com a perspectiva de padecer a vida eterna no inferno. Estava tão convicto de que isso iria acontecer que, no fundo, já me comportava como cristão, embora não demonstrasse” (AUTORES GAÚCHOS, 1989:5).

Dessa condição judaica, o autor revela ter nascido a ironia e a ferocidade de suas obras, acentuadas por ser estudante de medicina. Continua dizendo que: “O humor melancólico dos meus livros é, na realidade, uma forma irônica de reclamar, de revelar desconformidade” (AUTORES GAÚCHOS, 1989:5). Exemplo disso temos em (*O ciclo das águas*), em que o autor apresenta o bairro de Bom Fim, com seus costumes e anseios, numa

espécie de testemunho e memória do emigrante judeu e sua presença na formação social e cultural do Brasil (...). A metaforização que leva a um plano simbólico intensifica a denúncia social em torno de criaturas marginalizadas e aviltadas no processo da luta pela sobrevivência(JOSEF in: Herança judaica, 1987 :36).

Sua descendência colaborou também para sua criatividade e inovação.

Diante da busca de identidade com que o judeu contemporâneo se depara, Moacyr Scliar restabelece uma forma de continuidade, buscando no desejo de renovação, o poder de mudança. Esses anseios e a reflexão estética sobre as contradições vividas pelos judeus levam o autor a ser considerado um dos mais criativos escritores da contemporaneidade.

Há, porém, críticas em relação à criação de símbolo em sua ficção. Arrigucci Jr. diz que Scliar é admirável pelo seu lirismo, mas peca pela incapacidade de sustentar os símbolos que cria. Lafetá (apud MONIZ,1982:59) acrescenta: “Scliar pretende ser o escritor do símbolo e a todo instante falha, não consegue atingir o símbolo. Faz uma alegoria e estraga essa alegoria”.

Embora os autores acima vejam como negativa essa degradação do símbolo, tal procedimento tem sua significação em Scliar. O que o autor faz é expressar seu compromisso sócio-político através da ironia, numa sociedade moderna desorientada e fragmentada. Com essa perspectiva, Scliar trabalha a arte como aquela que, ao se confrontar com a condição deficiente,

deve exercer sua função potencialmente criativa através da apresentação indireta do caráter alienado, rotinizado e caótico dessa sociedade (...). Dessa forma, a arte, através dessa energia negativa, oferece uma revitalizadora afirmação sobre a angústia com que o homem moderno enfrenta a realidade social (MONIZ, 1982:60).

Essa negatividade em Moacyr Scliar resulta na alegoria e ironia. E é através desse ritual de construção e desconstrução do objeto simbólico, que o autor cria uma única ordem nesse mundo caótico, pois assim também é a realidade moderna, e é assim que o escritor visualiza a obra. Nesse processo, sua produção torna-se uma irônica contemplação da limitada capacidade intelectual e racional do homem diante do caos do universo.

Influenciado por Kafka, Scliar traz à tona em suas obras o mito e o fantástico perpassando tranqüilamente por situações reais. “A normalidade e o absurdo parecem invertidos: o absurdo é o real, a normalidade consiste em reorganizá-lo mentalmente. Realismo e fantástico aliam-se, substituindo relações de causalidade por relações de contigüidade” (JOSEF,1987:37).

Essa tensão entre real e imaginário, mostrada de forma irônica, leva em sua obra uma visão rebaixada do mundo, cuja realidade é apresentada ao leitor por meio de imagens caóticas de um mundo idealizado às avessas. Dessa forma, sua ficção revela-se como parábola da sociedade contemporânea.

Dessa forma, podemos perceber a riqueza da produção de Moacyr Scliar, que será de extrema relevância no tocante ao estudo do humor contemporâneo. Para isso, alguns de seus contos foram selecionados e agrupados de modo a tornar possível traçar um panorama das expressões humorísticas nos vários enfoques dados pelo autor e que podem contribuir para refletirmos sobre o humor na literatura brasileira dos últimos tempos. Vale ressaltar que esse agrupamento não esgota os vários temas e recursos utilizados pelo autor; são apenas os de maior relevância para esta pesquisa, de acordo com os objetivos pré-estabelecidos.

4.1 Pequenos Acontecimentos, Grandes Histórias

Pequenos acontecimentos, fatos sem uma aparente importância, valorização das coisas mais insignificantes. Essa é uma característica bastante comum na literatura contemporânea. Os acontecimentos, assim como os personagens que os vivem, são os de menor relevância para a sociedade capitalista. É o que chamamos de “descentralização”⁵ e que a arte pós-moderna adotou para escapar do enfoque centralizado eleito pelas culturas e produções anteriores. Agora, a margem é que ocupa tais posições, não no sentido de se tornarem centros, mas de promover uma nova visão do mundo periférico, sem necessariamente haver um núcleo central que o domine.

Esses pequenos fatos que envolvem a ficção contemporânea refletem justamente esse deslocamento do olhar de grandes feitos heróicos para pequenas ações, que não deixam de ter um caráter de heroísmo, mas já não se trata de um heroísmo histórico, mundial, e sim de pequenas vitórias diárias que os heróis anônimos conseguem conquistar com um esforço sobre-humano. No que se refere a esse assunto, os contos “Espaço vital” e “Temas livres” fazem uma reflexão bem humorada, e ao mesmo tempo bastante crítica.

⁵ O termo “descentralização” já foi conceituado e exposto no capítulo III – Cultura e Literatura contemporâneas.

4.1.1 Espaço Vital

“Espaço vital” narra um pequeno fato, que provavelmente decorre num curto espaço de tempo de uma pequena viagem de avião. O personagem, tímido, senta-se ao lado de uma mulher espaçosa e obesa. Ela, que possivelmente não percebe, nem se importa com o incômodo que está causando e senta-se de forma a deixar-se transbordar do pequeno assento de classe turística. Para piorar a situação, ela pega um jornal para ler, abrindo os braços para visualizar toda a página.

Além de se sentar sobre o cinto de seu vizinho de poltrona –o que o leva a um esforço muito grande para se livrar – a imensa mulher descansa comodamente seu grande braço no encosto da poltrona, invadindo o “espaço alheio”. Ele, com toda sua timidez, tenta resolver tal situação de incômodo.

Para isso, tenta inicialmente pressionar o braço dela com o seu duro cotovelo, “exercendo discreta pressão”. Ela, porém, nem nota sua presença. Então, o homem ainda muito incomodado, tenta empurrar o “volumoso braço”, outra tentativa frustrada, “mais fácil seria remover montanhas”. Por fim, tenta usar seu cotovelo como uma “alavanca de Arquimedes” para deslocar o braço invasor e “recuperar o território ocupado”. Nesse momento, chega a aeromoça com o lanche e a mulher, ao pegar sua bandeja, empurra o braço de seu vizinho e retoma seu espaço.

Se com esforço físico não consegue sucesso, ele tentará agora por meio de esforço mental. Dessa forma, o homem já sem forças encosta seu braço no braço de sua vizinha de poltrona e tenta, através da força de seu pensamento, convencê-la a retirar seu braço. Novamente o passageiro se depara com uma tentativa

frustrada: a aeromoça vem recolher a bandeja e, ao entregar a sua, a mulher interrompe “toda a comunicação sensorial, mental”.

Nesse momento, todos ouvem o aviso de que estão iniciando o procedimento de descida. Para a surpresa do passageiro incomodado, o braço da mulher se retrai, sem nenhuma resistência. Ele “toma conta do braço da poltrona, de todo o braço, vai mais adiante, já está encostando o cotovelo no peito dela, no seio, e ela nada, nem dá bola, lê o jornal” (SCLIAR,1995:311). Então, ela volta-se para ele e comenta algo sobre sua leitura e lhe pergunta se ele a ama como no dia em que se casaram e ele responde com um sorriso que a ama mais do que naquela época.

O humor nesse conto está direcionado a vários pontos que se entrecruzam. Inicialmente podemos falar do humor a partir do próprio título: “Espaço Vital”. “Vital” significa, segundo a concepção do Dicionário Aurélio (2001:754), aquilo que é “referente à vida ou próprio para conservá-la; essencial, fundamental”. O espaço a ser conquistado pelo protagonista era na verdade um simples braço de poltrona de um avião cuja permanência tanto do homem quanto da mulher seria razoavelmente efêmera. Dizer, então, que esse espaço é vital é supervalorizar algo, aparentemente, tão insignificante e que foi ocupado por tão pouco tempo. Isso nos sugere uma supervalorização da efemeridade, já que, estando o protagonista consciente do real valor daquele lugar e do tempo que iria ocupá-lo, este o elevou a um *status* de algo essencial ou mesmo “vital” para sua sobrevivência.

Observemos também a nomenclatura dada aos personagens: “ele”, “ela”, a “aeromoça”. Atentemo-nos principalmente aos protagonistas. Em nenhum momento recebem um nome próprio ou mesmo um adjetivo que pudesse caracterizá-los quanto sua origem, profissão ou algo parecido. O anonimato nesse conto é bastante relevante

até para ocultar a relação entre os personagens principais: eles são marido e mulher. Até aqui podemos perceber uma valorização ao que é comum, o não nominável. Assim poderia ser qualquer outro casal disputando qualquer outro espaço mais ou menos importante que esse em questão.

Em relação a essa perda de nomeação, Fredric Jameson faz algumas reflexões referindo-se especificamente à literatura do terceiro mundo. Para ele, o anonimato corresponde a o que os pós-estruturalistas chamam de “sujeito descentrado” e é algo positivo porque ao contrário do que aparenta ser o sujeito anônimo constitui “a perda da identidade pessoal, do nome próprio, e sim, sua multiplicação; não mais a média sociológica ou exemplo sem rosto ou o mínimo denominador comum, mas sim a associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros nomes e indivíduos concretos” (JAMESON,1994:107-108).

Temos aqui então não apenas uma obra voltada para um fato comum do cotidiano moderno, mas também pessoas comuns que o vivenciam de maneira tão intensa que o transformam em momentos cruciais em suas vidas, diríamos mesmo, vitais.

E a isso tudo o narrador assiste como se fosse ele também um espectador, alguém que está assim como o leitor, de fora da história e espera ansioso seu desfecho. Para dar-nos essa sensação de cumplicidade do narrador na ignorância dos fatos juntamente com o leitor, temos verbos usados no presente do indicativo, como se eles fossem narrados no momento em que acontecem. O narrador está lá vendo cada passo do conflito até seu desfecho. Durante as tentativas do marido de ocupar seu espaço (e ainda não sabemos que são casados) o narrador faz reflexões e até instiga-nos a duvidar da vitória do homem. Assim vemos a certa altura do conto

quando em uma das suas tentativas fracassadas: “Seria preciso recomeçar – mas terá ele forças? Terá tempo? O vôo se aproxima do fim, sua vida se aproxima do fim.” (SCLIAR,1996:311).

Apesar dessa narração de fatos dada de forma a parecer simultânea ao próprio fato narrado e de uma aparente ignorância do narrador a respeito do destino desse conflito, em alguns momentos ele nos mostra que tem todo o domínio sobre eles, inclusive sobre o que irá acontecer: “O que vai tentar equivale a um salto-mortal que o trapezista executa no fim do espetáculo, sem rede de proteção. Ao rufar dos tambores corresponde a batida acelerada de seu coração. Respira fundo e — pronto, encostou seu braço no dela” (SCLIAR,1996:311). Sabe o narrador inclusive das intenções do homem ao fazer isso:

O que pretende? Não é pouco o que pretende. Quer, nada mais nada menos, que pelas se toquem, que poros, coincidindo, transformem-se em canais permitindo o fluxo, o intercambio de certa misteriosa energia capaz de siderar barreiras; com o que a vontade dele comandará a dela: tira o braço, ele ordenará mentalmente, e ela, sem sequer saber por quê, obedecerá (SCLIAR,1996:311).

O papel do narrador é fundamental para o humor nesse conto, haja vista que é ele quem vai levando o leitor a acompanhar e a participar das tentativas frustradas do homem de ocupar seu espaço. O que o narrador deixa para o final, a surpresa, a história por detrás da história ou “a duplicidade da narrativa” é crucial para que o humor se estabeleça de forma mais intensa. Aqui o caráter duplo do conto é vital para que o mesmo seja assim tão singular. Além disso, uma das formas de se estabelecer o riso é quando o que está por trás das aparências é posto em evidência de uma forma inesperada:

(...) o riso surge quando a esta descoberta [do que estava escondido] se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino (PROPP,1992:182).

Descobrimos repentinamente que, além de ser uma luta vã por um espaço tão insignificante para muitos e tão valorizado por ele, essa luta era travada com sua própria esposa, o que torna o fato sem importância por um lado se pensarmos no fato em si e, com uma carga de relevância muito grande se a idéia for transportada para uma suposta sobrevivência do casamento. Esse fato pode ser percebido pelo incômodo sentido pelo marido diante da presença da esposa, além da falta de voz do primeiro diante de tal situação.

O humor aqui se manifesta sob muitas formas: a própria relação do casal, que nos parece bastante desgastada e de certa forma algo que transparece um incômodo, sob a perspectiva do marido e uma comodidade, sob a ótica da esposa. Em relação ao aspecto físico dos personagens, o humor é também fortemente marcado: o marido era tímido, sem voz para resolver seus problemas conjugais, a esposa era uma mulher espaçosa e obesa. O narrador utiliza um recurso muito comum dentro do que chamamos de “exagero cômico”: a hipérbole, que consiste em apresentar um exagero não só de um detalhe, como faz a caricatura, mas do todo a ser caracterizado. Em todas as vezes em que a esposa é descrita pelo narrador, o exagero é marcadamente presente. Isso podemos observar, por exemplo, quando ele diz que “mais fácil seria remover montanhas” do que retirar seu “volumoso braço” de cima da poltrona do avião.

O aspecto físico sempre foi um relevante motivo para o humor em todas as suas manifestações (artísticas ou não). Em relação a isso, o maior alvo de riso

está na diferença, no disforme, naquilo que se afasta da norma de beleza. Aqui, temos essa deformidade nos dois personagens: ela, por seu corpo volumoso e excesso de peso, ele, pela timidez e falta de atitude.

A comicidade não está necessariamente no fato do autor colocar em evidência um defeito físico, mas na correlação que este aspecto físico tem com a natureza espiritual da personagem e com a possibilidade de esse defeito físico revelar um defeito de ordem moral ou espiritual. No caso aqui analisado, podemos dizer que a obesidade da esposa tem relação com sua personalidade mais tranqüila, mais “espaçosa” e até de mais autoridade na relação matrimonial. Enquanto a timidez do esposo nos indica alguém sem voz, sem coragem de tomar uma atitude muitas vezes necessária, ou até mesmo radical dentro de um casamento. Essa atitude ele não tem, já que não consegue nem ao menos ocupar seu espaço no braço da poltrona do avião.

Podemos perceber então que, através de uma história comum, com personagens igualmente comuns, “Espaço vital” traz consigo uma crítica relacionada aos relacionamentos familiares, mais especificamente ao matrimônio, muitas vezes associado ao comodismo e à insatisfação. Esse “espaço vital” talvez não esteja apenas relacionado ao braço da poltrona do avião, mas ao espaço que cada um ocupa num relacionamento conjugal. Se assim pensarmos, veremos que o espaço é realmente importante a ponto de ser reconhecido pelo narrador como “vital” e que é muitas vezes disputado diariamente pelos cônjuges numa luta incansável pela sobrevivência e pelo seu lugar nesse relacionamento tão complexo.

4.1.2 “Temas livres”

“Temas livres” é um conto que traz uma estrutura bastante singular; é a apresentação de um trabalho de pesquisa em um congresso. Essa pesquisa relaciona-se aos “hábitos de consumo entre pessoas de classe baixa” (SCLIAR, 1995:335) de um bairro da cidade. Como o próprio narrador (e expositor) diz “o tempo é curto” e ele deve ser breve. Então opta por mostrar os resultados, através de *slides*, sem se ater às metodologias que envolveram a pesquisa.

Através da projeção, o pesquisador expõe os dados, começando pelo número de pessoas analisadas, sexo, faixa etária, renda familiar, até chegar nos hábitos de consumo. Depois desta breve exposição, o pesquisador se restringe a um único ponto de sua pesquisa: a traição de sua esposa com um morador da vila, que fora minuciosamente acompanhada e fotografada pelo próprio marido.

Talvez a maior relação entre esse conto e a questão dos fatos miúdos seja a própria extensão do conto aliada ao tema da narrativa. Em relação à extensão do conto, podemos afirmar que é proporcional ao tempo que o narrador e expositor tem para relatar sua pesquisa. Temos aqui uma preocupação comum tanto por parte do narrador quanto por parte do próprio contista: a limitação de tempo. A idéia de unidade do conto se aplica com mais concretude aqui, pois temos a limitação tanto na estrutura da narrativa quanto naquilo que vai ser apresentado aos ouvintes, ou seja, uma narrativa dentro da narrativa.

Essa limitação no plano da enunciação é bastante clara, já que tempos como espaço apenas uma sala, onde são expostos os relatórios de pesquisa; os

personagens se restringem apenas ao narrador (o único que tem voz) e os ouvintes; todo o enredo se resume numa pesquisa de hábitos de consumo de um pequeno grupo de pessoas — que nada mais são que apenas figurantes, já que só aparecem nos resultados da pesquisa.

Aqui, a idéia de conto como um *flash* é bastante propícia, tanto no que se refere à rapidez, ao impacto da apresentação da história, quanto pelo que está no interior narrativa — a própria trama é apresentada por meio de *slides*, reforçando a idéia de *flash*.

Essa fragmentação do conto nos aproxima por uma lado das narrativas orais, haja vista que o narrador se dirige a todo momento para a platéia que o ouve, e por outro de um caráter lírico, no sentido de que os aspectos narrativos são aqui praticamente abandonados, e a ênfase é dada ao sentimental, ao lírico e ao momentâneo.

Dessa forma, podemos observar que o cerne da natureza cômica em “Temas livres” é o conjunto desses elementos estruturais e temáticos, juntamente com a opção por um narrador em primeira pessoa. Esse narrador que, ao contrário das narrativas tradicionais, não tem mais aquele ar majestoso da sabedoria, do ensinamento. Ao contrário, ele é nada mais que um homem a expor sua intimidade para pessoas estranhas numa situação de vítima de adultério, mostrando sua falta de superioridade para resolver seus problemas pessoais.

A traição de sua esposa, um fato aparentemente miúdo diante de uma pesquisa tão importante merecedora de platéia num congresso, torna-se o centro de toda narrativa e da exposição do pesquisador. Sua intimidade torna-se pública de uma forma surpreendente e causadora de um certo estranhamento, ou seja, por meio do

próprio marido traído num congresso para um grupo de pessoas que nem ao menos os conhece.

A relação de intimidade é aqui ironizada quando tornada pública; seu expositor perde a noção de limitações no sentido de expor com mais veemência seus sentimentos e suas frustrações do que a pesquisa em si, motivo pelo qual tanto ele quanto os ouvintes estão presentes. A ironia está justamente no fato de se elevarem os pequenos fatos acima dos grandes acontecimentos. Nesse caso, a traição da esposa é colocada com maior importância do que a própria pesquisa.

Dentro das situações cômicas, Sigmund Freud (1905) refere-se à comicidade de expectativa, sendo aquela que marca a diferença entre o esperado e o acontecido. De acordo com esse tipo de comicidade, nos preparamos para certa atividade, que não acontece ou acontece de modo diferente. Em relação ao conto “Temas Livres” essa expectativa não é somente do leitor, mas de toda a platéia que ouve o expositor. Todos estão preparados para ouvir os resultados da sua pesquisa e, no final, sabemos que a mesma ficou para segundo plano, e conhecemos seu verdadeiro propósito: contar-nos sobre a traição da mulher. Traição essa que ele suportou, e acima de tudo, acompanhou, passo a passo, para depois relatar com detalhes para seus receptores, pessoas estranhas e talvez nada interessadas em saber sobre o assunto.

Pode parecer-nos que a atitude do protagonista é algo sem nexos, e que ele não agiu com bom senso expondo ao público sua intimidade e seu fracasso como esposo. Se, em tudo o que vemos nos ativermos apenas àquilo que é real, com certo nexos, podemos dizer que somos pessoas que utilizam o bom senso. Somos, porém, seres mais sérios, mais sisudos. Quando nos desligamos dessas coisas e percebemos

a imagem, rompemos com essa lógica. Isso passa a ser um jogo. “O absurdo cômico nos dá, portanto, em primeiro lugar a impressão de um jogo de idéias. Nosso primeiro movimento é associar-nos a esse jogo. E nos poupamos da fadiga de pensar” (BERGSON, 2001:145).

O que parece absurdo passa a ser o centro das atenções, ou seja, a traição da esposa e a exposição dos detalhes pelo próprio marido. Nesse sentido, a atitude do mesmo deixa de parecer apenas absurda para transformar-se em cômica. O humor reside, então, nesse emaranhado de recursos utilizados pelo autor num processo de expectativa do leitor. Esperamos para sabermos qual é o resultado da pesquisa. Esperamos para saber qual foi sua atitude diante da traição. Nenhuma dessas respostas, porém, nos é dada pelo narrador, que fala tudo por meias palavras, tudo às pressas para economizar o tempo que lhe é determinado. Talvez o único objetivo do narrador seja desabafar, fazer-se ouvido para tornar menor sua dor.

Além disso, dentro de seu discurso, o narrador — apresentado aqui em primeira pessoa — adota a posição de vítima do acontecido. Mais uma vez a linguagem exerce papel fundamental para a instauração do riso. Isso porque, através da fala do narrador e dos recursos lingüísticos de que faz uso, podemos perceber sua impotência diante da situação e sua adesão a um comportamento passivo e digno de pena diante da platéia. Observemos como ele descreve os últimos momentos do flagrante dado por ele à sua esposa e ao seu amante:

Aí está minha esposa chegando no motel com o Chico. O motel, segundo eu soube depois, foi ela mesma que escolheu... Esse Chico nunca tinha entrado num motel. Seguinte. Essa foto, bati através da janela... aí estão os dois, deitados... Observem a expressão de lascívia no rosto dela, o brilho no olhar... Observem o rosto fescenino... Ela está se arreganhando toda para ele... E ele também tá querendo... Ele só tá querendo, observem... (SCLIAR, 1995:336)

Por meio de seu discurso percebemos dois sentimentos distintos no narrador: o quanto ele condena a mulher e seu amante por sentirem prazer juntos; e certo prazer sexual do próprio marido em presenciar e registrar os detalhes. Podemos chegar a essas conclusões por meio de alguns vocábulos específicos. Quando, por exemplo, o expositor diz que a mulher tinha “expressão de lascívia”, ou seja, de sensualidade, de lubricidade com o amante, ou ainda quando ele descreve seu sorriso como “fescenino”, que denota um sorriso obsceno, licencioso, notamos, além da revolta por ela expressar-se assim com o outro, certo prazer do marido em assistir a esse espetáculo. Novamente ele adota um comportamento passivo diante da situação.

Assim, através de tantos recursos utilizados pelo narrador, o humor se instaura de forma muito sutil e engenhosa dentro desse conto. Novamente percebemos que esse humor não se dá de forma gratuita, mas traz consigo um certo grau de criticidade em relação às relações pessoais e, acima de tudo, às pequenas coisas que não damos muito valor em nosso cotidiano. Os fatos miúdos para a platéia que assistia à palestra eram, na verdade, os de maior importância para o palestrante.

Temos com esses contos “Espaço vital” e “Temas livres” uma inversão de valores e de prioridades. Se no primeiro, um espaço tão comum e tão pouco valorizado (o braço da poltrona de um avião) é tão veemente disputado pelo marido, no segundo, é o espaço entre a atenção das pessoas o grande anseio do protagonista. Ele quer demonstrar o quanto para ele aquele fato é muito mais importante do que todo o restante da sua fala. Talvez por isso dedique tão pouco tempo para descrever o resultado da pesquisa e tantos detalhes para relatar a traição da esposa.

Observamos, então, por meio destas narrativas, como o humor está presente também em nosso cotidiano e, acima de tudo, presente nas pequenas coisas da vida. E, como o humor tem a característica de proporcionar a reflexão após o riso, essas histórias podem levar o leitor a refletir sobre seu dia-a-dia e até chegar à conclusão de que deve dar mais atenção a esses momentos muitas vezes despercebidos em sua vida, já que a história de todo ser humano é composta por uma somatória desses fatos miúdos.

4.2 A Relação de Gênero: apesar de trágica, cômica.

A relação homem-mulher há um certo tempo é alvo de discussões e pesquisas entre muitos estudiosos. A hegemonia masculina e as conquistas femininas são aspectos da cultura ocidental que merecem atenção tanto dentro de uma perspectiva diacrônica quanto sincrônica.

Ao longo dos anos vemos, por um lado, os homens mantendo-se numa relação de dominância em relação às mulheres em diversos setores da sociedade: os líderes políticos, os empresários, no setor financeiro e econômico, os líderes religiosos, os médicos e professores, no setor profissional, enfim, no decorrer da história, quem realmente representou a população nos mais variados âmbitos de relevância social e histórica foi o sexo masculino.

Por outro lado, durante muito tempo, as mulheres foram limitadas aos afazeres domésticos e à educação familiar. À mulher coube sempre a tarefa de estar

num degrau abaixo dos homens na esfera social. Enquanto os homens protagonizam os grandes momentos da sociedade e trabalham para o desenvolvimento cultural, econômico, político e social de um país, as mulheres se colocam como platéias desse espetáculo masculino e ficam nos bastidores arrumando a casa, cuidando dos filhos e do próprio homem, grande lutador de todos os tempos.

Essa limitação e exclusão da mulher foi, e ainda continua sendo, uma herança do pensamento dos grandes filósofos masculinos:

Platão, em *A República*, V livro, desenhava a mulher como reencarnação dos homens covardes e injustos. Aristóteles, em *A História Animalium*, afirmava que a mulher é fêmea em virtude de certas características: é mais vulnerável à piedade, chora com mais facilidade, é mais afeita à inveja, à lamúria, à injúria, tem menos pudor e menos ambição, é menos digna de confiança, é mais encabulada. Os ideólogos burgueses destacaram sua inclinação natural para o lar e a educação das crianças. Nesse sentido, Rousseau vê a mulher como destinada ao casamento e à maternidade. Kant a considera pouco dotada intelectualmente, caprichosa indiscreta e moralmente fraca. Sua única força é o encanto. Sua virtude é aparente e convencional (FISHER, 2001).

Poucas foram as mulheres que, em épocas mais remotas, se atreveram a transgredir essas normas que harmonizavam o curso “natural” da vida. Em sua maioria, o sexo feminino devia primeiramente obediência ao pai (figura masculina) e depois ao marido (outra figura masculina), dando-lhe filhos, de preferência, homens. É possível dizer, então, que o problema do gênero pode ser percebido por meio de duas ordens: a sexual e a político-econômica:

Em qualquer das formas históricas tomadas pela sociedade patriarcal (feudal, capitalista, socialista etc.), um sistema de sexo-gênero e um sistema de relações produtivas operam simultaneamente (...) para reproduzir as estruturas socioeconômicas e o domínio masculino da ordem social dominante (Joan Kelly apud LAURETIS in HOLLANDA, 1994).

Essa trágica história foi mudando seu curso aos poucos, em pequenas doses, mas sem descanso, sem pausas, sem, talvez, retorno. Aos poucos, as donas de casa e esposas de “Fulano” ou de “Ciclano” foram conquistando seu espaço dentro da esfera social. Com a necessidade de trabalho não mais centralizado na figura patriarcal, as mulheres começam a trabalhar, inicialmente para ajudar ou complementar a renda familiar. Depois, com seu esforço e empenho, sua ajuda passou a ser essencial para o orçamento da casa, quando não a maior fonte de renda dela.

Em consonância com essa necessidade, outra realidade foi se formando, e a mulher começou a ocupar um lugar bastante relevante dentro da sociedade, poderíamos dizer que numa gradativa equivalência ao trabalho masculino. O sexo feminino, antes frágil e responsável apenas pelo trabalho e educação domésticos, passa a intervir nos mais importantes momentos da história humana, nos mais diferenciados ramos da sociedade. A mulher profissionalizou-se, especializou-se e buscou também trabalhar para o desenvolvimento e progresso de seu país, de sua nação.

Com essas mudanças visíveis na sociedade, muito se tem discutido atualmente a respeito dos papéis do homem e da mulher na relação de gênero. Com as conquistas femininas surgiu também o movimento defensor da mulher, assim chamado de movimento feminista, já que essas mudanças geraram muitos conflitos entre os

mais conservadores e os mais liberais. Esse movimento apresenta várias posições e várias particularidades, de acordo com suas necessidades, numa constante convergência com o próprio sentido do que chamamos de pós-modernismo⁶.

A proposta de desconstrução é, pois, a de desmontar a lógica das oposições binárias do pensamento tradicional, evidenciando que estas são históricas e socialmente construídas, e rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária de uma historicização genuína em termos de diferença sexual, dando visibilidade aos sujeitos diferentes (FISHER, 2001).

Dentro do espaço literário, essa conquista feminina é bastante evidente. Inicialmente, porque percebemos o universo feminino destacando-se dentro da autoria dos diversos gêneros da literatura, depois, mesmo entre os autores masculinos, a mulher é, em inúmeras obras, o personagem central. Essa mudança de perspectiva nos remete a um novo olhar para essa figura que transita agora livremente dentro da literatura. Os contos “Como era bela a escravidão” e “Ofertas na Casa Dalila” retratam duas situações vividas pela mulher contemporânea e apontam para suas reações diante de tais conflitos. Em alguns casos, a situação é realmente muito mais trágica do que cômica.

⁶ A questão da teoria feminista está intimamente ligada ao que chamamos de descentralização do sujeito, já que critica a hegemonia masculina e defende as margens (aqui representadas pelas mulheres) como emergentes da contemporaneidade. Para Heloisa Buarque de Hollanda (1994:10), “o feminismo vem sendo considerado, no cenário pós-moderno de descrédito das ideologias, como uma das alternativas mais exemplares e concretas para a prática política e para as estratégias de defesa da cidadania”.

4.2.1 “Como era bela a escravidão”

“Como era bela a escravidão” é um conto bastante interessante nesse sentido porque trata da relação de gênero e de raça ao mesmo tempo. A história é bem sintetizada pelo narrador e reproduz a relação de um casal com características bem diferentes um do outro. “Ele, grande, loiro, porte algo majestático, alto, face impassível, ela era miúda, tímida (...). E morena. Escurinha” (SCLIAR,2002: 57). Diz ainda o narrador que esse contraste chamava a atenção das pessoas.

Mesmo com tantas opiniões opostas, os dois casaram-se, e logo vieram também os problemas. Ela era funcionária da empresa dele e, com o tempo, ele pediu que ela se afastasse do emprego e cuidasse apenas da casa. Assim, ele demitiu a empregada e, sob a legitimidade de um contrato, determinou o que ela deveria fazer e em quais horários. Com o passar do tempo, tiveram um filho, igualmente escuro. Ele, enraivecido, disse a ela que a lei da abolição da escravatura seria extinta na casa, e ela passou a ser sua escrava.

Numa noite, quando ele chega em casa e vê um verdadeiro caos instalado em seu lar, vai até o quarto da empregada, “onde ela agora dormia”, e grita para que abra a porta. Ela abre, nua, com o corpo pintado, “como se ela fosse uma selvagem da África” (SCLIAR,2002:59). Passa por ele e se atira pela sacada do apartamento que fica no 13º andar.

O problema da relação de gênero, neste conto, está intimamente ligada à questão étnica, já que entre os personagens há um contraste muito grande de valores e conceitos relacionados à raça. Logo de início percebemos que algo não irá terminar

bem. Ironicamente, o conto começa com uma antecipação do que irá acontecer futuramente: muitos achavam que o casamento não poderia dar certo, pela diferença do casal. Nessa diferença, o narrador deixa clara a superioridade do homem branco sobre a mulher negra quando descreve os noivos:

Ele, grande loiro, porte algo majestático, face impassível. Ela era miúda, tímida. Ele era procurador em uma grande empresa. Ela era digitadora na mesma empresa. Ele era respeitado, temido até. Ela era tímida. E morena. Escurinha (SCLIAR,2002:57).

Através da descrição feita pelo narrador vemos vários fatores que denotam a superioridade dele em relação a ela. Primeiramente pelo porte físico, ele é descrito como “grande, loiro, porte algo majestático, face impassível” enquanto ela era apenas “miúda” e “escurinha”. O adjetivo no diminutivo “escurinha” traz uma conotação de algo ou alguém inferior tanto pelo porte físico quanto pela raça, já que esse termo é vulgarmente usado para designar a cor negra de uma pessoa de uma maneira um tanto pejorativa. Além disso, a forma como a personagem feminina é descrita nos remete a uma gradação da sua inferioridade através dos adjetivos e do conectivo “e” entre eles: “Ela era tímida. E morena. Escurinha”. Nessa gradação, o fato de ser escurinha é considerado o ponto alto de sua inferioridade, o pior de seus defeitos.

A inferioridade da mulher na relação de gênero pode se agravar ainda mais se houver o fator étnico envolvido. Se a mulher já passa por uma situação de exclusão, o fato de ser negra agrava esta realidade. Isso é também algo secular datado nos países de terceiro mundo da época da colonização.

[a] exploração racial e opressão durante o período colonial colocaram a mulher numa situação de subordinação tripla em função do gênero, classe e raça (...) Assim, por causa dos preconceitos raciais, o poder colonial aumentou e solidificou a diferenciação de classe que coloca a mulher numa posição de subordinação em relação ao homem, pois a mulher sofreu grandes desigualdades no acesso e controle de recursos (DUCADOS:s/d).

Outro contraste é percebido claramente entre o casal: a posição social. Ele era “procurador em uma grande empresa” e ela era “digitadora na mesma empresa”. Enquanto ele era “respeitado e temido”, ela era tímida e “não se tratava de uma digitadora especialmente boa”. Note-se o trocadilho : “temido” e “tímida”. Há aqui um claro conflito de personalidade que vai se desencadeando ao longo da narrativa. Devido aos maus tratos dentro da empresa por parte do marido, a esposa pede demissão e passa a trabalhar em casa, onde recebe ordens rígidas de trabalho. A esposa passa então a ser a empregada. Enquanto ele vai provando sua superioridade enquanto homem e branco, ela vai se definindo numa submissão sem limites e deixando-se levar até o extremo de passar a dormir no quarto de empregadas.

A relação de gênero aqui está intimamente ligada à questão do espaço ocupado por homens e mulheres na sociedade econômica. Numa história de trabalho em que a mulher foi (e ainda é) considerada inferior para certas funções, temos uma cultura machista e excludente em relação ao sexo feminino.

(...) a atuação da mulher no mercado de trabalho se dá, até os dias atuais, em condições visivelmente desiguais e excludentes. O preconceito de inferioridade designado ao sexo feminino, durante séculos – através da religião, das leis, da escola e da família, onde, cotidianamente, a própria mulher reproduz a superioridade masculina através da educação familiar ou informal – é apropriado, inclusive, pelo capital e reproduzido nas relações de trabalho pelo mesmo sistema capitalista, que convoca a mulher para o mercado de trabalho remunerado e que a aceita como trabalhadora legítima (FISHER,2001).

Quando o esposo vai investigar as origens de sua esposa, dado o fato de seu filho ter nascido tão negrinho, há novamente uma antecipação do final da história. Em sua pesquisa descobre que sua esposa, além de ter antepassados negros em sua família, havia entre eles um rei nagô “que se havia suicidado para não cair vivo nas mãos dos inimigos brancos” (SCLIAR,2002:58). Quando chegamos ao final, percebemos que ela também não se deixaria dominar pelo homem branco, provando a não submissão tanto da raça quanto do sexo. Temos aqui o recurso da ironia com bastante ênfase numa relação entre dominante e dominado, principalmente quando o dominado decide mudar sua postura diante do seu dominador. A atitude da esposa é, antes mesmo de parecer uma ação de desespero, uma tentativa libertadora, em que se sacrifica a própria vida em favor da igualdade.

O que torna essa história cômica ao invés de trágica? Talvez duas circunstâncias possam ser as respostas para esse questionamento: o afastamento do leitor perante a situação narrada e a simpatia que o mesmo tem pela personagem cômica.

Afastar-se do foco é assistir ao espetáculo com a indiferença de um simples espectador que não se envolve emocionalmente com a história. Segundo Henri Bergson essa é a grande condição para que o riso se estabeleça. Para o teórico, o riso está ligado à inteligência pura, sem comoções ou qualquer outro sentimento.

Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em unísono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso (BERGSON,2001:3).

Dessa forma, diante de uma situação qualquer em que a pessoa venha a se comover, se emocionar, ela jamais rirá. Ao contrário, porém, se a mesma pessoa se afastar a ponto de assistir a qualquer acontecimento com a indiferença de um espectador, “muitos dramas se transformarão em comédia”. É preciso, então uma certa “anestesia momentânea do coração”, numa atitude de quem olha apenas sob a ótica da inteligência.

No conto, esse afastamento acontece pelo fato de o leitor não estar vivendo a história, por ele estar fora dela, assim como o narrador. Dessa forma, ele pode sentir prazer ou comoção diante dos acontecimentos. Sentimos prazer, e até um certo alívio, principalmente quando a esposa salta do 13º andar, não por sua morte, mas por sua libertação. Assim, o fato deixa de ter o aspecto trágico para ganhar um tom mais humorístico, até como uma forma de o espectador emitir sua opinião a respeito da situação vivenciada pelo casal e pela atitude da personagem feminina; de que não adiantou o marido pretender fazer de sua esposa uma escrava, não adiantou tratá-la como tal porque ela mostrou-lhe uma lição e foi muito mais corajosa e forte do que ele. Que acima de tudo, ela preferia a morte a ter que viver naquelas condições.

A segunda circunstância para que o humor se estabeleça nesse conto é a simpatia que a personagem feminina suscita no leitor. A simpatia que adquirimos pelo personagem cômico, mesmo que seja por um curtíssimo espaço de tempo, nos leva a nos colocar em seu lugar, a adotar alguns gestos seus, algumas palavras ou atos e nos aproximamos a tal ponto que criamos uma certa intimidade com quem nos faz rir. No conto, essa simpatia provém do fato de a personagem ser uma mulher oprimida, que necessita de ajuda. Dessa forma, sentimo-nos solidarizados com ela, como quem quer ajudar de alguma maneira.

Essa fragilidade, porém, diminui gradativamente, levando o leitor novamente a simpatizar-se pela personagem, fazendo com que ele a veja como uma heroína, capaz de entregar a própria vida em favor de sua liberdade. Isso acontece mesmo que o receptor julgue que a solução encontrada por ela para resolver seus problemas conjugais — jogar-se do 13º andar — seja meio às avessas, contra o que rege o bem-estar comum. Sendo assim, essa história seria trágica se a personagem feminina não tomasse tal atitude, pois aí a veríamos como alguém submissa, sem atitudes diante da vida. O leitor espera dela uma posição depois de tantos maus tratos, de tanta humilhação. Se essa posição não fosse tomada, então o leitor deixaria de sentir essa simpatia porque não a consideraria tão forte e destemida como a considera.

O humor identificado nesse conto, porém, está muito próximo do que diz Gerges Minois quando se refere ao humor contemporâneo como irônico e que não representa a alegria do ridente, mas é uma forma de camuflar a tristeza. Para não chorar, o melhor remédio é rir. Não é um conto que o leitor vai ler e rir à vontade; o gosto amargo vai ficar em sua boca, já que nos colocamos no lugar da personagem. E, depois do riso vem a reflexão, e com ela aquele que ri começa a ver “o mundo interior das coisas”. É esse movimento de deslocar o olhar do aspecto exterior para o interior que torna a comicidade como um elemento que vem configurar a percepção crítica do mundo. Não temos aqui, ao contrário do que afirma Minois, um humor gratuito, já que através dele temos várias situações criticadas, várias atitudes expostas para que o leitor possa, enquanto ri, refletir a respeito dos aspectos ali abordados e que fazem parte da nossa realidade social.

É o que podemos perceber no que se refere à relação de gênero, em que a mulher é vista como apenas dona de casa, sem competência para cargos mais

relevantes dentro de uma empresa. Essa situação se agrava consideravelmente se incluirmos também a questão racial, em que o negro é altamente discriminado e desvalorizado. Aqui temos ambas situações: uma mulher e negra tentando lutar por seu espaço dentro de seu casamento e dentro da sociedade. A atitude, aparentemente de desespero nos remete, antes de mais nada, à coragem de se rebelar diante de uma sociedade machista e preconceituosa.

4.2.2 “Ofertas na Casa Dalila”

O conto “Ofertas na Casa Dalila” é narrado em primeira pessoa e relata a inquietação do filho de um comerciante perante o concorrente de seu pai, uma loja igualmente pequena, desarrumada, mas com uma clientela muito maior. A proprietária da loja é descrita pelo narrador como “uma velha de cabelos oxigenados e olhos pintados que, da porta, me encara desafiadora” (SCLIAR, 1997: 49). A partir desse questionamento, o narrador se propõe a ser, ele mesmo, o investigador para descobrir a causa do grande movimento na loja de sua concorrente.

O jovem entende rapidamente o que se passa: “as notas de compra dão direito à frequência de certas sessões cinematográficas realizadas nas noites de sexta-feira, no fundo da própria Casa Dalila” (SCLIAR, 1997: 50). Com o intuito de resolver esse mistério, o narrador obtém algumas notas e vai disfarçado à sessão da sexta-feira. Já no ambiente improvisado entre as caixas e manequins, vê o título do

filme “Aventura de Dalila” e percebe que se trata de um antigo filme pornográfico de terceira categoria, com uma mulher muito bonita.

Quando o filme termina e todos saem, o filho do comerciante tenta destruir a fita, mas desiste perante um pedido da velha de rever o filme mais uma vez. Enquanto os dois assistem, ela revela ao rapaz que é Dalila e ele percebe que os traços realmente são os mesmos. Ele, rendido aos encantos da velha, mantém uma relação sexual com ela e convence seus pais a venderem a loja para ela. Promete nunca mais voltar ali.

Diferentemente do conto anterior, “Ofertas na Casa Dalila” remete-nos a um outro ponto da relação de gêneros: a sedução. Se antes, os homens dominavam a situação, aqui a mulher se mostra mais forte no que se refere à arte de dominar. Dalila era ex-atriz de filme pornô, enquanto o rapaz, embora acostumado ao mundo de transações financeiras, era aparentemente inexperiente no assunto. O dominador não é mais o sexo masculino, branco, ocidental, classe média-alta; agora quem vence a guerra dos sexos é uma mulher velha, brasileira, sem muitos dos adjetivos esperados do estereótipo de um vitorioso.

A inversão de valores entre vencidos e vencedores é bastante clara e nos faz refletir sobre a questão da verdade absoluta, tão defendida pelo humanismo liberal e rechaçada pelo pós-modernismo. Retomando o debate sobre o pós-modernismo, mais especificamente à questão da descentralização do sujeito, temos aqui um caso bastante específico de ascensão das margens. O dominador pertence à margem, pois não se enquadra no tão louvável centro do humanismo liberal. E isso ocorre dentro da relação de gêneros, que é algo tão discutido entre as feministas.

O que nos parece cômico em tudo isso são os recursos utilizados pela personagem feminina para vencer os homens. Vence primeiramente dentro da concorrência comercial, empresarial; ambos (ela e seu concorrente) tinham estabelecimentos parecidos – pequenas lojas situadas num bairro –, mas ela, com sua percepção de empresária, está à frente de seu concorrente e consegue o que ele não entende: vender e muito.

Percebemos então quais são as estratégias de venda da velha senhora: as notas de compras servem na verdade de ingressos para uma sessão cinematográfica. Em razão da propaganda que a velha Dalila queria fazer de sua loja, numa promoção muito sutil, só entrava no “cinema” quem obtivesse notas de compras do seu estabelecimento. Como a loja era exclusivamente masculina, não foi difícil induzir os espectadores para as sessões da sexta-feira. Esse fato marca no conto o poder da propaganda que é, como dizem: “a alma do negócio”. Foi a partir dela e, conseqüentemente do prêmio concedido através da compra que a proprietária conseguiu vencer seus concorrentes, que até então “era a única loja da zona, com sua fiel clientela de funcionários públicos e pequenos comerciantes” (SCLICAR, 1997: 49).

Não se trata, porém, de um cinema ou um lugar específico e até apropriado tal atividade. Antes, era um ambiente com poucos recursos, em meio a um depósito da loja.

(...) sou conduzido a uma sala mal iluminada nos fundos da loja. Ali, entre manequins sorridentes e caixotes de mercadoria, estão os espectadores. (SCLICAR, 1997: 50).

Quando o narrador-personagem vai à sessão cinematográfica nos fundos da “Casa Dalila”, nota que se trata de um filme pornográfico. Evidencia-se aqui mais um recurso utilizado para que a comicidade se estabeleça: o aspecto sexual. Vale lembrar que o sexo é um dos mais apreciados temas do humor. Isso muitas vezes se justifica pelo fato de que, através do humor liberamos sentimentos e emoções que não poderiam ser feito por meio do sério. Como as questões sexuais são vistas muitas vezes com certos tabus, o homem consegue libertar-se dessas repressões morais através da comicidade. É uma libertação pela qual ele, ao final, não se sente culpado, já que tudo foi apenas para rir sem que haja um comprometimento moral.

(...) o sexual e o obsceno oferecem as mais numerosas ocasiões para a produção do prazer cômico ao mesmo tempo que para a de excitação sexual, quer mostrando o homem dependente de suas necessidades corporais (degradação), quer descobrindo por trás do amor espiritual as exigências carnis (desmascaramento) (FREUD, 1905:229).

Em “Ofertas na Casa Dalila”, a questão sexual é evidente em muitas circunstâncias. Inicialmente pelo próprio teor do filme que a velha comerciante exibia nos fundos de sua loja. Esse fato dá ao conto um efeito bastante humorístico, haja vista que, em meio a tantos problemas de concorrência de mercado, ela conseguiu uma maneira sutil e muito original de conseguir aumentar sua clientela — composta apenas por homens.

Por outro lado, percebemos também uma vertente crítica logo nesse primeiro momento relacionado ao sexo: a sexualização do corpo feminino. Essa é uma questão bastante relevante dentro dos mais variados discursos e uma das maiores preocupações de feministas do mundo todo. O cinema é um grande exemplo da

exploração da sexualização da mulher desde os temas abordados até “as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição, etc.) e os códigos cinematográficos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador” (LAURETIS in HOLLANDA,1994:220).

Dalila se orgulha de ter sido atriz “pornô”, dizendo já ter feito muito sucesso na Europa. Ser aceita pelo público internacional representa um respaldo muito grande para a atriz, como se fosse uma espécie de aprovação globalizada de seu talento. Essa atitude, porém representa uma busca da aceitação da mulher pelo homem, já que o sexo ainda é uma propriedade masculina.

Dentro do “senso comum”, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por “objetos” e pela fantasia, enquanto que a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina (Lucy Bland apud LAURETIS in HOLLANDA, 994:223).

Assim, como a sexualidade é considerada uma propriedade única e exclusiva do homem, a mulher expõe-se (ou é exposta) para satisfazer-lhe as fantasias. O mais interessante é que há um certo sentimento de satisfação da personagem Dalila por ser o centro da atenção masculina e poder ser o alvo desses desejos sexuais que no homem é “natural”. A mulher nesse caso é apenas um simples objeto desse desejo.

Ainda dentro do tema da sexualidade, “Ofertas na Casa Dalila” traz um outro aspecto muito típico da produção contemporânea e, talvez, o maior fator cômico do conto: o simulacro. Isso porque, se entende simulação por uma reconstrução da

realidade. Segundo Jean Baudrillard (1991: 9) “trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório (...). O real nunca mais terá oportunidade de se produzir”. Baudrillard continua dizendo que a “simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão aniquilamento de toda a referência” (BAUDRILLARD, 1991: 913).

No conto aqui analisado, o simulacro se evidencia pela imagem que o narrador-personagem vê na tela.

De fato, a primeira cena já mostra uma cama; e dentre peles e plumas emerge o rosto da devassa: olhos pintados de pretos, boca em coração – linda, a diaba, apesar de tudo (SCLIAR, 1997: 50).

Mais adiante ele se depara com o real e o simulacro frente a frente. Isso acontece quando o filho do comerciante aceita ver o filme novamente, por intermédio da súplica da velha Dalila. Enquanto assistem à tela, a mulher lhe confessa ser ela a bela moça do filme.

Olho-a. De fato, parece-me reconhecer no rosto gordo os traços da mulher da tela.
(...)
Não há dúvida: os mesmos olhos, a mesma boca (SCLIAR, 1997, 52).

Nesse momento, as duas Dalilas (a atual velha e a antiga jovem), se fundem e o espectador se confunde com as duas. Nesse momento, ele se deixa seduzir por ela e caem no chão, ali mesmo, entre os manequins. O jovem concorrente se

entrega à velha comerciante. Cede ao modelo ou ao simulacro? Isso não é possível saber, pois o rapaz não deixa transparecer se ficara fascinado por uma das duas. Ou seria pelas duas ao mesmo tempo? O que se pode afirmar que a fascinação somente se deu quando reviu o modelo (a velha), a partir do simulacro (a jovem). Temos aqui então, a segunda característica do humor vinculado ao prazer sexual do homem, que é o desmascaramento das necessidades carnis que estão por trás do amor espiritual. Mais do que simplesmente amar ou admirar Dalila, o jovem rapaz a desejou com ímpeto de praticar a relação sexual ali mesmo entre as caixas e os manequins.

O humor que perpassa esses dois contos, de maneira mais leve no primeiro e mais acentuada no último, se apresenta como uma reflexão a respeito das várias relações entre homem e mulher. De forma bastante irônica, temos o retrato de duas mulheres, duas personalidades e duas atitudes bastante distintas. Elas talvez reflitam as inúmeras e diferentes mulheres que nos seus relacionamentos com os homens aderem a uma dessas atitudes, ora buscam a liberdade, doa a quem doer, mesmo que isso acarrete a perda da própria vida, ora buscam usar seu poder de sedução, sua sexualização para seu próprio interesse, nem que este seja financeiro. Vale tudo nessa sociedade capitalista.

4.3 O Humor Como Crítica ao Sistema Sócio-Econômico

Falar sobre questões sociais, econômicas e políticas é, nada mais nada menos, estar inserido num tema comum e pertinente a todos os níveis da população.

Isso porque ninguém está à margem desse sistema, desde o mais simples camponês, habitante da mais longínqua e isolada montanha, cujo trabalho visa apenas suprir suas necessidades de sobrevivência, até o mais rico e atualizado empresário. Nada nem ninguém passa incólume por esse emaranhado de leis que regem nossa sociedade.

Dentro da história de toda a sociedade, a base das mudanças sociais está sempre nas mudanças e conquistas políticas e econômicas. Isso se dá porque, apesar de todo esse sistema ser algo intrínseco dentro de nossa cultura, sempre há divergências e, sobretudo, insatisfação por parte de pessoas que, isoladas ou em grupo, sentem-se altamente prejudicadas e injustiçadas com determinado regime político ou sistema econômico. Com essas insatisfações e o desejo de mudanças, grandes líderes ou massas anônimas, juntamente com os avanços tecnológico e industrial, são responsáveis por um processo de desenvolvimento nesses setores.

É necessário ressaltar, porém, que, juntamente com todo esse desenvolvimento crescem também as desigualdades sociais. O progresso industrial de um país significa, em sua maioria, mais conforto para alguns e um nível gritante de exclusão e miséria para a grande massa. Isso acontece porque a desigualdade da distribuição de bens é proporcional ao poder de uma nação em gerar capital. “Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (CANDIDO, 1995:235)

Como a história de um povo faz-se a partir de um todo que envolve os aspectos culturais, políticos e econômicos, é natural que ela se modifique com tais transformações. Nesse sentido, temos no decorrer da história, manifestações artísticas que refletem o pensamento de cada época, principalmente na literatura, que é a arte da

palavra. E é através da palavra que poetas, romancistas, contistas e cronistas expressam suas idéias diante de cada acontecimento dentro de cada esfera social.

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudicial, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominantes (CANDIDO,1995:243).

É claro que, como diz Antonio Candido, há na literatura duas posições distintas diante das agruras sociais; se por um lado, uma obra pode denunciar o poder de uns em detrimento de outras pessoas, por outro lado, há autores que podem tomar uma posição de acomodação diante dos problemas sociais. Candido continua:

Isto significa que ela [a literatura] tem papel formador de personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever (CANDIDO,1995:243-244).

Diante dessas duas posições, ficaremos com a primeira, lembrando que a literatura engajada teve seu início com o Romantismo e se estende até hoje com uma força sem igual. Essa literatura de denúncia exerce papel fundamental na história da humanidade, pois além de refletir a respeito do pensamento de cada época, é capaz de

estar presente na história e na vida real de seus leitores denunciando injustiças sociais e apontando males causados por ela.

4.3.1 “O velho Marx”

No conto “O velho Marx”, temos a recriação da história do líder socialista Karl Marx já na sua velhice. Como estava doente, pobre e frustrado, Marx queria passar seus últimos anos de vida anonimamente e no conforto. Decide, então, viver em Porto Alegre, sul do Brasil. Logo após sua chegada, sua filha caçula morre por falta de atendimento médico imediato.

Marx começou a trabalhar numa pequena fábrica de móveis, juntamente com o Negro Querino e Lóssel, “um rapazinho de óculos e cheio de espinhas”. Sua única intenção era ganhar dinheiro, enriquecer. Para isso, dispensava todos os convites de reuniões, todas as amizades, todas as diversões. Sempre atento a tudo que se relacionava à economia e política, o velho lia muito, ouvia notícias pelo rádio e nas conversas de esquina.

O dono da fábrica de móveis convida Marx para ser seu sócio. A partir de então, o ex-líder da classe operária começou a fazer algumas reformas administrativas e empenhar-se como nunca em seu negócio: despediu o Negro Querino (único funcionário da fábrica), instituiu a linha de montagem, contratou especialistas para cada área da fabricação de móveis.

Como estava iniciando a Segunda Guerra Mundial, Marx mudou também sua aparência para ser cada vez mais um verdadeiro brasileiro, já que começou a fabricar móveis para o exército. Ele instalou alto-falantes na fábrica e colocava diariamente canções patrióticas e mensagens pedindo aumento na produção. Foi o primeiro empresário a investir em publicidade.

Depois da morte do velho sócio, Marx quer testar suas teorias a respeito do proletariado. Para isso, usa Querininho, funcionário e filho do Negro Querino, como cobaia. Já velho e viúvo, Marx torna-se um homem amargo; pensava apenas em ganhar dinheiro diante de qualquer situação.

Karl Marx, quando jovem, sempre ouviu falar na história de um homem que se julgava superior aos outros porque tinha seis dedos no pé esquerdo. Desde que decidiu ganhar dinheiro, o ex-líder socialista contava os dedos do pé: sempre eram cinco. Já velho, o nosso protagonista teve que amputar o pé esquerdo e, com muita pompa, mandou embalsamá-lo e enterrá-lo. Depois de sua morte, alguns manifestantes anti-esquerdistas desenterraram o pé de Marx e descobriram: tinha seis dedos.

Temos aqui mais uma história revisitada com muito bom humor e muita crítica social. Primeiramente porque se trata diretamente de um personagem importante para a história da humanidade — Karl Marx. Agora, porém, esse símbolo da luta do movimento operário mundial é observado num momento posterior ao de seu auge como líder do socialismo. O enfoque é para sua história quando ele não é mais tão conhecido nem tem tanto vigor quanto antes: a sua velhice.

O narrador fala da maturidade de Marx como um momento de descrença, cansaço e frustração. Simbolicamente, o movimento do qual ele era líder também estava na mesma situação de descrença e de cansaço dentro do conto. Marx

troca sua liderança e popularidade por uma vida anônima, mas com conforto. Talvez esse seja o primeiro indício de que se trata de uma obra que tem como base o humor e a crítica social. Ironicamente vemos que o maior líder do socialismo rende-se aos interesses pessoais de anonimato e de conforto. Interesses que são basicamente capitalistas.

Essa rendição não foi, porém, algo fácil para Marx. Só quando viu sua família passando por necessidades é que decidiu “testar suas teorias sobre o lucro fácil num país novo” (SCLIAR,1996:136). Como conhecia como ninguém o sistema capitalista, com todos os seus erros e acertos, o velho Marx não teria tantos problemas.

A comicidade não se vale apenas de defeitos, mas muitas vezes de qualidades até admiráveis das pessoas. Uma dessas qualidades é o otimismo existencial. “Uma outra é a engenhosidade e a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída” (PROPP,1992:142). Nosso protagonista é um exemplo bem claro desse tipo de personagem, pois quando chegou ao Brasil, seu único intuito era enriquecer, então fez tudo para isso. De empregado virou sócio e instalou a linha de montagem. Marx era um homem à frente e, diante de tudo, agia com interesse em lucrar. E conseguiu tudo o que quis. Essa mudança de atitude de um líder do movimento operário para um astuto empresário é apresentada pelo narrador com muita ironia, já que a mesma acontece pelo contraste de princípios; um socialista conhece bem os erros do capitalismo, sendo então um capitalista não cometerá os mesmos erros e então será igualmente bem sucedido.

Um outro aspecto é bem interessante nesse conto: a duplicidade da narrativa. Logo no início da história do velho Marx nos reportamos a uma outra história

de um homem que se dizia superior aos outros por ter seis dedos. Quando alguém ia verificar, notava que só tinha cinco. E, ao tirar os sapatos novamente, o homem percebe que tem apenas quatro. Ao final do conto voltamos a esse fato porque Marx sempre contava os dedos dos pés tencionando ter um dia seis dedos no pé esquerdo. Sempre contava apenas cinco. Quando teve seu pé amputado, enterrado e um dia, depois de sua morte, desenterrado por anti-esquerdistas, notaram que ele tinha seis dedos.

A duplicidade da narrativa nesse conto é bastante interessante porque sabemos desde o início que há uma outra história por trás da história explícita. Não notamos, porém sua importância. Essa só é notada quando chegamos ao final do conto, quando percebemos que ambas têm uma relevância na trama e que a história secundária é determinante da história principal, ganhando assim destaque no desenlace final.

Um outro aspecto bastante interessante sobre o humor é marcadamente presente nesse conto: o aspecto social e coletivo do riso. O riso não acontece isoladamente, necessita de um grupo que compartilhe do mesmo desejo de rir. Dessa forma não sentiríamos o sabor da comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco.

Nosso riso é sempre o riso de um grupo (...). por mais franco que suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários (...).

A comicidade nascerá, ao que parece, quando alguns homens reunidos em grupo dirigem todos a atenção para um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência. (BERGSON,2001:5-6)

Em “O velho Marx”, a comicidade só é possível graças a essa coletividade de que fala Bergson, desde que o leitor seja alguém pertencente à sociedade capitalista e não socialista. De certa forma, rimos dessa situação porque chegamos à conclusão que esse sistema realmente não funcionaria, já que seu próprio líder o abandonou e aderiu àquele com todas as forças. Marx é posto em evidência pelo narrador e torna-se alvo de todos os olhares de insensibilidade dos indivíduos capitalistas.

Mesmo um leitor que faz uma leitura individual não se sentirá isolado porque se encontra no lado oposto ao satirizado no conto, juntamente com milhões de outros sujeitos que estão na mesma posição. Ou seja, somos provenientes de um sistema e de uma cultura capitalistas, não passamos pela experiência do socialismo. Isso faz com que não saibamos como é e, ainda sentimos certo prazer em saber que esse sistema não tenha dado certo, já que não é o nosso, já que não nos atinge diretamente, e que é algo aparentemente muito longe de nós.

Com isso, o leitor, desde que não seja alguém adepto ao regime socialista, sente certo prazer em detectar que o outro está enfrentando uma crise ou mesmo que seja considerado falido. Isso tudo porque conseguimos nos afastar da situação, ver de fora e não sentir compaixão. Todos esses aspectos juntos provocam o riso. E um riso de muitos.

Tudo isso é transposto para o leitor com muita irreverência e com um tom cômico levando-nos a atentar para a questão de um sistema econômico que envolve as pessoas com a perspectiva de ganhos pessoais, sem levar em consideração as lutas coletivas.

4.3.2 Agenda Para a Noite de Núpcias

Esse conto é basicamente uma agenda que o futuro diretor-gerente de uma empresa faz para organizar sua noite de núpcias e de alguns dias de sua lua-de-mel. Na verdade, não há aqui uma narrativa ou mesmo uma trama, há apenas o detalhamento de uma noite descrita pelo noivo. O interessante é que este o faz com o intuito de mostrá-lo a sua sogra, a presidente da empresa da qual será diretor-gerente, a fim de obter dela sua apreciação quanto às etapas e às atitudes tomadas em cada instante.

Dentro dessa estrutura do conto — o formato de uma agenda —, temos alguns aspectos bastante interessantes no que concerne à provocação do riso e à crítica à sociedade capitalista atual. Primeiramente devemos atentar-nos para a linguagem; seu aspecto mais relevante é a objetivação, num tom estritamente empresarial. Suas ações são descritas de forma a representar uma lista de compromissos expressamente necessários e inadiáveis. Esta aparente incoerência da linguagem com o tema abordado por ela é o fator mais propício para a intauração do humor.

A comicidade das palavras se dá não pela situação ou por quem nela está envolvido. Ela se dá pela escolha de frases, palavras ou estilos lingüísticos que favorecem o efeito cômico. Nesse caso, o humor se estabelecerá por meio dos recursos lingüísticos aliados ao que eles exprimem. Em “Agenda para a noite de núpcias”, o trabalho com as palavras e com o tipo de linguagem utilizado é notadamente o ponto central de toda a narrativa e de toda comicidade ali envolvida.

A linguagem escolhida pelo personagem, assim como o recurso da anotação numa agenda não é incoerente se pensarmos em quem o está utilizando, mas a incoerência está em o que se utiliza numa situação em particular. Isso que dizer que, em qualquer situação, agendar compromissos é algo natural, principalmente para quem trabalha como empresário. Agendar minuciosamente como será sua noite de núpcias para apresentar à sogra no intuito de ganhar dela um aval é o que realmente destoa nesse conto e o que, por causar certo estranhamento, leva o leitor a rir.

Isso nos remete a um recurso do humor comumente chamado de comicidade profissional. Nela, a vaidade profissional, os hábitos mecânicos, os costumes e ações, o próprio endurecimento profissional, os jargões usados no meio comum, tudo isso são “maneiras de raciocinar que se aprendem em certos ambientes e que são verdadeiras para aquele ambiente, sendo falsas para o restante do mundo” (BERGSON, 2001:134-135).

Em qualquer situação relacionada ao meio profissional do noivo, a linguagem e o uso da agenda para a organização seria algo completamente natural, “verdadeiro”, mas em se tratando de uma noite que pretende ter com sua futura esposa no dia do casamento, isso está completamente deslocado, é “falso” de acordo com o contexto, já que o mesmo envolve sentimento e não racionalização de ações premeditadas.

Em se tratando de uma crítica ao sistema capitalista, do qual nós fazemos parte, a linguagem também é um aspecto bastante interessante e essencial nesse conto. Além de o humor se instaurar através dela, ele faz-nos refletir a respeito do que muitas vezes uma pessoa faz com sua própria vida; submeter sua vida sentimental, sua subjetividade, seus prazeres a estarem numa agenda em meio a

anotações e compromissos diários, obrigações muitas vezes indesejadas, apontamentos calculistas e tudo o que cerca o meio profissional.

O humor dentro da realidade contemporânea tem essa característica: fazer rir e, logo depois do riso, trazer para o ridente uma reflexão. Temos aqui uma crítica ao sistema capitalista que não faz distinção entre o dever e o prazer, entre o profissional e o pessoal, entre a vida humana e o capital. No caso desse conto especificamente é a não-distinção do que é possivelmente agendável e do que não se pode restringir a uma série de apontamentos e planejamentos impessoais. Fazer isso é encher-se de um calculismo e de uma impessoalidade ou mesmo de uma individualidade, próprias do homem moderno proveniente de uma sociedade capitalista, diante de uma situação que deveria envolver sentimento e espontaneidade.

Um outro recurso interessante é a ironia que envolve todo o conto. Primeiramente pelo fato de o noivo dirigir-se à sogra para descrever o que pretende fazer com sua noiva na noite de núpcias. Aqui temos a intimidade tornada pública diante de uma agenda que vai ser lida por terceiros. E, no caso, a mãe da noiva. Essa que, além de ser a mãe da noiva é, antes de tudo, a presidente de uma empresa na qual o futuro genro vai assumir o cargo de diretor-gerente. Por ocupar um cargo tão importante e, aparentemente só por isso, a sogra é solicitada para fazer sua apreciação sobre a seqüência em que será organizada a noite de núpcias do casal.

Novamente a questão do interesse financeiro; o noivo precisa da apreciação da presidente da empresa em que vai trabalhar e não da mãe de sua noiva. É claro que todo esforço é necessário para que o casamento dê certo, já que um importante cargo está em jogo. Esse comportamento retrata um aspecto geral dentro da realidade pós-moderna: o crescimento do individualismo e dos valores capitalistas como

essenciais e, em conseqüência disso, “as mudanças de valores e comportamentos nas relações afetivas” (PROENÇA FILHO,2002:391). Isso significa que em muitas vezes as relações afetivas ficam submetida à ordem de interesse financeiro.

Mais uma vez podemos nos remeter ao que diz Luiz Carlos Travaglia quando defende o humor contemporâneo como uma arma crítica contra os poderes vigentes. Ele afirma que

o humor desempenha na sociedade um papel social e político através de certas funções, uma das quais é básica: o ataque ao estabelecido, à censura, ao controle social, fazendo do humor o lugar de escapar à cultura (...), de mostrar outros possíveis padrões escondidos (TRAVAGLIA, 1990:59).

Assim, podemos afirmar que “Agenda para a noite de núpcias” traz uma crítica social sob a forma de texto humorístico, no sentido de alertar o leitor a respeito do que o homem moderno está fazendo diante das prioridades de sua vida, além das inversões de valores que a sociedade capitalista nos impõe, fazendo de cada sujeito apenas um joguete nas mãos do sistema e de seus interesses.

A banalização das relações afetivas aliada à valorização do interesse econômico leva o noivo a “planejar” ou “prever”, depois de descrever com detalhes sua lua-de-mel, como será seu futuro com sua esposa:

Ao cabo de meses um padrão acabará por se estabelecer, e tudo cairá na rotina. O noivo, contudo, aguardará ansioso a oportunidade de novas experiências: outra boca a beijar, outras coxas a acariciar. Boca e coxas que poderão ser as *suas*, Senhora Presidente (SCLIAR,1996:120).

Parece ser muito calculista uma pessoa que, antes mesmo de se casar, esteja prevendo a rotina a que vai se resumir seu casamento, além de suas necessidades de novas experiências. Esse talvez seja o momento mais alto do conto: o seu desfecho. Percebemos que o noivo, além de planejar minuciosamente cada passo de sua noite de núpcias, numa linguagem objetiva, própria de uma agenda empresarial, já revela a banalidade que será seu casamento, prevendo inclusive uma possível traição.

Mais uma vez o interesse pelo poder supera a relação sentimental, haja vista que o noivo sugere à sogra e, principalmente à presidente da empresa, que essa outra pessoa com quem ele pretende se relacionar seja ela. O pretensioso rapaz deixa de ser somente o esposo da filha da presidente de uma grande empresa para ser também o amante da própria presidente.

Diferentemente do conto “O velho Marx” que nos trouxe uma crítica bem humorada ao sistema socialista e aos interesses corrompidos de seu mais famoso e importante líder, num desejo de terminar sua vida no anonimato e no conforto, aqui temos o humor como crítica ao nosso próprio sistema capitalista e aos sujeitos nele envolvidos que banalizam suas relações e as submetem aos interesses de poder.

Se, diante de um sistema que visa a partilha e a igualdade entre os cidadãos, há aqueles que se cansam da luta e buscam o isolamento e a comodidade do individualismo capitalista, por outro lado, aqueles que vivem esse sistema, restringem sua vida, a uma agenda empresarial de interesses e de poder. Para tudo isso, porém, o humor e sua crítica estão em alerta para denunciar e para levar seus receptores a refletir sobre sua realidade, no intuito de torná-la mais suportável.

O humor com sua sutileza e, muitas vezes através de uma sátira crítica e defensiva, tem sempre algo a dizer sobre cada um dos representantes dos diversos sistemas sócio-econômicos, que se tornam ícones diante da população por sua liderança e luta em defesa de seus ideais. Se de um lado, o povo precisa de um líder para manter as esperanças de uma sociedade melhor e mais justas, por outro, essas mesmas pessoas precisam de algo ou alguém imparcial, que lhe abra os olhos diante dos interesses daqueles que estão no poder.

Essa tarefa é muitas vezes destinada ao humor que, com uma irreverência própria e com o amparo legal, consegue alertar muitos sujeitos diante de diversas situações. Essas denúncias são feitas através de textos literários (contos, crônicas, poemas), músicas, charges, peças teatrais, entre outras manifestações. Dessa forma, podemos dizer que diante das piores situações, o humor está ali para nos lembrar de rir para não apenas chorar.

4.4 Os programas de entretenimentos como alvo

Uma das grandes revoluções do nosso tempo é a comunicação de massa. Haja vista que esta foi e é capaz de mudar o comportamento social a cada inovação de um de seus veículos. Assim foi com a invenção da imprensa, do rádio, da televisão e hoje, com a Internet.

Não há como negar que os meios comunicativos estão presentes no cotidiano de cada um, de forma a ser imprescindível na vida das pessoas, seja no

trabalho, nas relações ou no lazer. É à comunicação de massa, que muitos recorrem para dar mais comodidade, tranquilidade e até alegria a sua vida. No que se refere à diversão, os maiores meios comunicativos são a televisão e o rádio por serem mais acessíveis e estarem diariamente num contato direto com um grande número de pessoas.

A transmissão de imagens televisivas foi implantada na década de 50, sem muito sucesso. Na verdade, acreditar que alguém fosse ficar parado à frente de um pequeno aparelho por muito tempo era uma idéia absurda. Contudo, no início dos anos 60, os profissionais dessa área provaram que o que parecia um fracasso tornou-se um fenômeno jamais visto até então. A introdução da publicidade, a especialização de profissionais e a formação de redes nacionais tornaram possível a criação de programas específicos para determinados tipos de grupos, havendo maiores opções para o público.

A televisão passa a representar o maior exemplo de comunicação massiva por atingir um número extremamente grande de espectadores. Com esse potencial, a TV é capaz de transmitir à quase totalidade da população as diversas vertentes culturais desde a erudita até a popular. O “hábito de assistir à TV se consolida definitivamente e se dissemina por todas as classes sociais” (ORTIZ, 1994: 130)

Dessa forma, a barreira entre as culturas específicas é derrubada, pois todas as camadas sócio-econômicas da sociedade têm acesso a ela. Nesse contexto, a telinha marca sua forte presença, com programas diversificados, que vão ao encontro das necessidades do público, criando uma relação de interdependência muito forte entre ambos.

O rádio foi introduzido no Brasil em 1922 e significou, inicialmente, um meio para elevar o nível cultural de toda a população, já que para se ler o jornal impresso era necessário ser alfabetizado, o que a grande maioria brasileira não era.

Porém, com o passar dos anos e com a obrigatoriedade da alfabetização em nosso país,

o rádio foi se transformando numa simples máquina de lazer, isto é, um supermercado com entrega em domicílio de entretenimento, diversão e preenchimento de ócio. Apenas isso. E é o 'apenas isso' o ponto crucial da comunicação pelo rádio (CAPARELLI, 1980:83)

Por outro lado, esse veículo portátil de comunicação tornou as artes mais onipresentes entre os ouvintes, pois "já levava os sons – palavra e música – a maioria das casas no mundo desenvolvido, e continuar sua penetração no mundo atrasado" (HOBSBAWN,1995:484). O rádio, através da modernização tecnológica, ganhou acessórios (fita cassete, disco, fone de ouvido), possibilitando atender a todas as predileções musicais.

Foi também o rádio que iniciou a apresentação de situações fictícias envolvendo personagens numa trama (radionovelas), além dos programas de entrevistas com artistas e/ ou pessoas comuns.

Entre tantas atrações exibidas no rádio e na televisão, centraremos nossa atenção nos programas de auditório, que são sempre um sucesso de público, devido aos quadros mais variados que os mesmos apresentam. Com relação a essa diversificação dada pelos programas de entretenimento, percebemos também uma predileção a incluir, entre as grandes estrelas, um espaço para pessoas comuns que fazem um pequeno estrelato por alguns minutos. Dessa forma, tanto para os que

assistem aos programas quanto para quem deles participa, há uma sensação de elevação da pessoa comum a uma importância semelhante aos artistas e grandes celebridades que geralmente freqüentam as redes de TV e rádio.

4.4.1 “O torneio do esquecimento”

“O torneio do esquecimento” é um conto bastante singular de Scliar. Inicialmente percebemos essa singularidade pela estrutura do conto, que é uma entrevista sobre como funciona o “torneio do esquecimento”. Esse programa de competição de auditório focaliza pessoas que facilmente esquecem das coisas e, numa gradação de dificuldade, vai ganhando quem é mais esquecido, que não se lembra até de coisas comuns, diárias. Ao final percebemos que o apresentador, chamado de Calvo por sua falta de cabelos, detesta seu programa, detesta principalmente quem se esquece das coisas.

Temos nesse conto várias situações que provocam o riso no leitor, além de certo estranhamento quanto ao tema e à estrutura da narrativa. Inicialmente, atentemo-nos para a apresentação do conto; ele não possui um narrador explícito, nem uma estrutura linear, nem ao menos sabemos quem são os personagens que dialogam. Temos na verdade apenas uma entrevista em que se discute a respeito de um torneio que aparentemente faz muito sucesso. Nela temos apenas os indicativos “P” para as perguntas e “R” para as respostas.

A fragmentação é talvez o aspecto mais forte nesse conto no que concerne a sua estrutura e é um grande aliado na construção do humor dentro da narrativa. A desintegração e a descontinuidade não estão presentes de forma gratuita, mas num sentido de validar a veracidade da trama, ou seja, de dar ao leitor a sensação de estar lendo uma entrevista real e não fictícia, sobre um programa que, mesmo sendo um tanto estranho, está conquistando o público.

Esta estranheza em relação ao torneio vem aliada à questão do uso de temas que nos remetem ao recurso do grotesco em programas televisivos, que se utilizam de todos os meios na ânsia de alcançar maior audiência. Talvez os maiores campeões dessas estratégias em busca de público sejam os programas de auditório. Eles traduzem o que Sodré & Paiva (2002:111) chamam de “encadeamento da cultura popular com a indústria cultura” e que se refere à perda do enraizamento das expressões simbólicas das classes menos privilegiadas economicamente nos mais diversificados locais e o trabalho feito pelas diversas técnicas da cultura massiva para que essas expressões sejam “resgatadas” por ela. É o que comumente se chama de “popularesco”.

O uso do grotesco nesses programas suscita o riso cruel, aquele que denota prazer com o sofrimento alheio. É talvez um riso muito comum em nossos tempos e reflete toda a falta de solidariedade, todo o descaso com o outro, toda a individualidade que cerca o homem contemporâneo, enfim é o reflexo de uma indiferença generalizada, fator primordial para que o riso se estabeleça.

Em “O torneio do esquecimento” podemos observar que além do uso do grotesco, no sentido de que quem ganha não é o mais inteligente ou o possuidor de uma memória excepcional, mas aquele que mais esquece, uma outra característica dos

programas televisivos é criticada pela veia humorística: os sorteios e prêmios dados aos participantes. Em muitos programas como “O céu é o limite”, de Flávio Cavalcante e “Show do Milhão”, de Silvio Santos, as pessoas ganham prêmios por acertarem perguntas que vão das mais simples àquelas de extrema dificuldade.

Com muito humor, temos nesse conto uma inversão de valores, já que esquecer é o excepcional, é o fantástico, o incomum. Numa gradação semelhante aos programas reais, também há aqui uma gradação que se inicia pelo esquecimento de coisas comuns de se esquecer, como “o nome do leiteiro que atendia à família quando o candidato era jovem, o número da placa do carro do pai, etc.” (SCLIAR,1995:262). Depois, o grau de esquecimento vai aumentando, e as pessoas que conseguem atingi-lo vão eliminando os outros concorrentes. Ganha quem conseguir chegar ao ponto máximo do ato de esquecer, incluindo o nome do marido, do filho e outras coisas do dia-a-dia, como é o caso da mulher usada como exemplo de um ganhador.

Essa personagem feminina, que não é nomeada no conto, ganha um destaque quase ao final quando fala do prazer causado pelo esquecimento: “Mas aí descobri como é bom esquecer, se livrar das lembranças – como a cobra se livra do couro, sabem?”. Aqui percebemos que esquecer das coisas pode significar esquecer-se dos problemas e, dessa forma, livrar-se deles como uma espécie de solução alternativa. Esta falta de solução concreta faz parte também da realidade desse sujeito contemporâneo que procura outros meios para resolver seus conflitos.

Em se tratando da nossa personagem, é bem possível que ela queira mesmo esquecer-se de seu passado, já que tantas desgraças lhe ocorreram: quase morrer afogada e ser salva por um homem ao qual se entrega e pelo qual é abandonada algum tempo depois; encontrar outro homem, que seria seu marido, mas

que logo morreria, deixando-a sozinha novamente. Como cada um procura resolver seus problemas como acha mais fácil, essa senhora o faz por meio do esquecimento.

Talvez seja essa a grande solução para a vida do apresentador. Ele, que trabalha com esquecidos, afirma odiá-los e adoraria esquecê-los. Momentaneamente, Calvo resolve seus problemas por meio da bebida; bebe até não se lembrar mais de seu emprego e das pessoas que participam de seu programa. O ápice humorístico desse conto mais uma vez liga-se ao humor irônico, um tanto amargo e crítico daqueles que vivem seus problemas e, sem encontrar uma solução maior, mais concreta para suas vidas, usam as mais diversas válvulas de escape, os mais diversos meios para livrarem-se deles por alguns momentos. Um apresentador como Calvo que em vários momentos levanta a platéia com entusiasmo durante seu programa simplesmente odeia o que faz, mas tem que fazê-lo por motivos desconhecidos pelo leitor.

Essa situação pode remeter-nos a tantos profissionais da comunicação que são forçados a atuarem em certos programas que não são os de sua preferência. Uma das grandes conseqüências disso é a frustração de não poder escolher com o que vai trabalhar. Muitos são os casos de apresentadores de televisão que atuam em programas prontos, sem o mínimo de qualidade e, por diversas razões, inclusive pela forte concorrência do meio, optam por aceitar o emprego. Percebemos, então, que o “torneio do esquecimento” é um programa tão medíocre que nem ao menos o seu apresentador o suporta. Ele não suporta quem esquece e faz de tudo para esquecer essas pessoas envolvidas no programa. A maior ironia na vida do apresentador talvez seja exatamente essa: num programa onde quem ganha é quem perde a memória, ele não pode ganhar nunca porque não consegue livrar-se de suas recordações.

4.4.2 “O Clube dos Suicidas”

“O clube dos suicidas” narra um programa de entrevistas numa estação pobre de rádio. O objetivo dessas entrevistas é saber o motivo pelo qual as pessoas que ali estão tentaram suicídio. Assim, o entrevistador passa o programa todo perguntando os detalhes das tentativas de morte e orientando cada participante a não pisar no fio do microfone.

A estrutura do conto acima bastante interessante e comumente encontrado na ficção contemporânea. Como já foi mencionado na fundamentação teórica, a fragmentação é um traço inerente ao conto atual. No caso de “O clube dos suicidas” esse aspecto chega ao extremo de não apresentar narrador, nem uma forma tradicional da prosa ficcional. O que se tem aqui é o próprio programa de rádio. Como se o leitor estivesse ouvindo (lendo) a uma entrevista. A única diferença é que não há a voz do entrevistado. O entrevistador (narrador) fala por ele, relatando as ações os motivos que as desencadearam: “A senhora – o que foi que tomou? Valium. Muitos? (...) Quantos comprimidos de Valium? Doze? (...)” (SCLIAR, 1995:426).

Essa falta da fala dos outros personagens registra uma forte tendência dos programas de entrevista a não dar muito espaço para os entrevistados se expressarem com total liberdade. Seja por limitação de tempo do programa, seja por uma tentativa do entrevistador de não deixar que seus convidados digam coisas inconvenientes, o fato é que, na sua grande maioria, não há muito espaço para os entrevistados. Além disso, a falta de voz das personagens nos remete à narrativa voltada para as margens, num tom bastante crítico no sentido de levar o leitor a refletir

sobre as vozes que são caladas ou são representadas por outros que revelam o que lhes convém. Os entrevistados eram pessoas comuns, sem direito de expressão, ou sem alguém que os ouvisse verdadeiramente. Assim, mesmo que seja através de um intermediário, tiveram no programa de rádio um meio de exporem suas agruras, suas necessidades, suas ansiedades e, talvez, suas esperanças.

Ainda em relação à estrutura, nota-se que o conto é apresentado num único parágrafo, marcando, além da brevidade da narrativa, o recorte de apenas um instante, assemelhando-se a uma fotografia, como se referiu Julio Cortazar (1993). O enfoque em um único instante transmite a idéia de velocidade do conto (e do programa de rádio). Além disso, em se tratando do programa, a rapidez com que as pessoas são entrevistadas, faz o leitor imaginar que há no estúdio fictício, muitos outros à espera do locutor: “O próximo quem é? O senhor? O primeiro homem de hoje, pessoal. Palmas! Mais palmas! (...) Senta ali, meu caro, junto com as mulheres” (SCLIAR, 1995:427).

As entrevistas são interrompidas a todo momento com pedidos e orientações do entrevistador para que não pisem no fio. Primeiramente, pode-se observar que se trata de uma estação de rádio muito pobre, como ele mesmo diz: “Cuidado com o microfone. A rádio é pobre, não tem dinheiro para comprar microfone sem fio, então tem que cuidar” (SCLIAR, 1995:426).

Esse tipo de rádio existiu (e ainda existe) num imenso esforço para sobreviver em meio às grandes redes. Para isso, inventa programas absurdos para chamar a atenção do público. Programas sensacionalistas com “artistas” anônimos e suas adversidades. Note-se que nenhum dos entrevistados possui nome, nem mesmo entrevistador, retomando novamente a idéia que Jameson faz do anonimato, ou seja, indivíduos sem nome representando grupos coletivos.

O que mais nos chama a atenção aqui, porém, é a escolha do modelo de programa e o perfil que ele assume. O próprio título “O clube dos suicidas” já nos remete a algo, no mínimo, estranho e nos leva a ver um elemento bastante utilizado pelos programas de rádio e televisão: o grotesco, o exótico, estranho que tem como função única atrair os espectadores e lhes trazer uma maior diversão.

O grotesco (...) é apresentado como signo excepcional, como um fenômeno desligado da estrutura da sociedade – é visto como o signo do outro. A intenção do comunicador é sempre colocar-se diante de algo que está entre nós, mas que ao mesmo tempo é exótico, logo sensacional (SODRÉ, 1983:73).

No conto, o grotesco é associado ao humor para também atrair o leitor num misto de alegria e repúdio a um tipo de atração que usa essencialmente os problemas de pessoas simples e comuns. Este recurso é largamente usado por diversos autores nas mais diferentes épocas, como afirmam Sodré e Paiva:

Na literatura, por toda parte, tanto em escritores medianos quanto naqueles consagrados pelo alto alcance simbólico de suas obras, o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística (2002:74).

Através da ironia e da caricatura inerentes ao grotesco, a literatura é capaz de produzir um efeito único do leitor, que é o “desvelamento grotesco da realidade” (SODRÉ & PAIVA, 2002:87), ou seja, o receptor percebe que na sua realidade o grotesco é algo bastante presente e representado por meio das mais variadas situações. A comicidade do conto traz, mais do que o riso, um certo estranhamento diante das situações ali apresentadas. É uma alegria triste, um sorriso

sério, que nos leva a refletir sobre o que muitas pessoas sofrem, e como os meios de comunicação, muitas vezes, exploram esses sofrimentos.

Sendo a forma de comicidade preferida pela arte popular, o grotesco tem uma relação muito forte com o humor desde a Antigüidade Clássica. Um exemplo disso são as máscaras da comédia grega antiga e o descomedimento violento da própria comédia. Um dos recursos utilizados pelo grotesco é o exagero cômico, mas não é o único. Uma das características do grotesco é o fato de nos fazer “sair dos limites de um mundo realmente possível”. Ele é cômico quando “encobre o princípio espiritual e revela os defeitos” e se torna terrível quando “o princípio espiritual se anula no homem” (PROPP,1992:92).

O exótico presente em “O clube dos suicidas” está exatamente na criação de um programa, em que a grande atração são os suicidas em potencial, porém, decepcionados com suas tentativas fracassadas. São as pessoas comuns que estão ali, na expectativa de sair do anonimato através de histórias grotescas.

Por outro lado, vê-se um veículo da comunicação de massa aproveitando-se desse desejo para conseguir o que quer: o consumidor/ouvinte. Esse, por sua vez, tem verdadeiro fascínio por fatos catastróficos, em que as mazelas humanas são colocadas em pauta.

Esse fenômeno de intenções tripartidas resulta em programas de baixa qualidade, onde o que parece ser aos olhos humanos uma atrocidade passa a significar apenas mais um espetáculo que os mesmos olhos aplaudem num programa de entrevistas. “A reciclagem de matrizes tradicionais como o melodrama, o cômico e o grotesco é o que muitas vezes permite a interação íntima dos produtos midiáticos com o cotidiano das classes populares”(BORELLI, 1994:34).

São histórias relacionadas a problemas comuns entre as pessoas. E essa predileção por programas de sensacionalismo pode ser justificada pelo fato de que o ser humano tem uma tendência a se atrair pelas agruras do outro, talvez para minimizar seu próprio sofrimento.

Nesse caso, o programa vai ao encontro das necessidades das classes menos privilegiadas, pois torna público o drama de muitos: desemprego, violência, etc, além das formas que cada um encontra para fugir de seus próprios problemas: o suicídio.

“A senhora o que tomou mesmo? Valium.”

“E o que foi que ela tomou? Querosene? Mas que coisa, tão novinha, tão miúda. Ah, tomou porque a senhora batia nela?”

“O que foi que tomou? Raticida? (...) E por quê? (...) Porque está desempregado.”

“E essa moça? Se jogou na frente do carro?”

“E a senhora, tão velhinha? Quis se enforcar? Com o fio do ferro elétrico?”

E assim o locutor vai expondo os motivos e as formas das tentativas dos suicídios não bem sucedidos. O melodrama dos detalhes é o que fascina o ouvinte que ele quer atingir. Mesmo que para conseguir os entrevistados a rádio tenha que dar pequenos brindes em troca da divulgação das histórias.

Percebemos, explicitamente, como as pessoas procuram cada vez mais os veículos comunicativos para conseguir o que não encontram nas instituições mais tradicionais, como a igreja, os sindicatos, a escola. O espectador procura ser ouvido, ser importante, aprender coisas da vida, se informar, ou até encontrar algo (ou alguém) que se assemelhe a ele – em suas aflições, anseios ou alegrias. E isso, encontrará na comunicação massiva, como foi observado por Beatriz Sarlo (1997: 102): “Onde quer

que cheguem os meios de massa, não passam incólumes as crenças, os saberes e as lealdades”.

Esse fato é visto claramente no conto, pois o próprio entrevistador revela de forma implícita que o clube dos suicidas é um lugar de desabafo, onde as pessoas se lamentam por não terem conseguido sucesso nas tentativas. Ele próprio lamenta. Talvez porque a morte fosse proporcionar à rádio maior audiência, já que é isso que o público espera ver e ouvir dos meios de comunicação social; o drama passado de forma mais realista e grotesca possível, como são suas vidas na realidade. Eis o fascínio do espectador.

O perfil dos programas nos meios de comunicação massiva vem mudando drasticamente com o passar da história, envolvendo diversas situações e contextos para que essas mudanças aconteçam e novos paradigmas se estabeleçam. A grande sacada das redes de rádio e televisão é a audiência. Tudo em nome do maior número de espectadores. Nesse sentido, os meios justificam os fins. Vale tudo nessa batalha por um grande índice de audiência.

Em consonância com as mudanças desses meios, o humor também se aloja em diversas vertentes sociais, inclusive na área da comunicação. E é isso o que fazem essas duas narrativas totalmente singulares de Moacyr Scliar: infiltram-se nos modelos de programas de entretenimento (incorporando inclusive seu formato) para estabelecer uma crítica bem humorada a respeito da luta pela conquista de público.

Nessa guerra, os programas de auditório são muitas vezes os grandes campeões, principalmente aqueles que envolvem as camadas mais baixas da sociedade. Muitas pessoas, em busca de uma melhoria de vida através de prêmios ou brindes, se sujeitam às mais variadas provas, como é o caso narrado em “O torneio do

esquecimento”. Muitos outros querem apenas serem ouvidos, num desabafo profundo a respeito de suas desgraças. Nesse caso, relatado com muito humor em “O clube dos suicidas”, notamos a presença do meio comunicativo como um refúgio, antes representado pelas igrejas, famílias e outras instâncias, que estão hoje sufocadas pela modernidade.

Em ambos os casos, notamos na comunicação de massa um forte empenho em conquistar seu público aproveitando todos os recursos e todas as necessidades pessoais do homem moderno para converter em seu benefício próprio.

4.5 É na Intertextualidade e na Paródia que o Humor Alcança seu Auge.

Concebe-se a intertextualidade como uma interação entre textos dos mais variados, numa relação de diálogo. De maneira geral, a definição é que “intertextualidade diz respeito aos modos como a produção e a recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona” (KOCH, 2000:46). Em relação às origens do termo, deve-se a Bakhtin o título de primeiro teórico a elaborar um conceito a respeito, abrangendo o sentido de “texto” como sendo o que diz respeito a toda produção cultural com base na linguagem. Para Bakhtin, o processo de leitura não pode ser concebido desvinculado da noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos.

Por meio desse diálogo entre os textos possibilitado pela intertextualidade, é possível ter na literatura a noção da não-fronteira, de que a obra literária é um espaço de apropriação cultural. Esse espaço aberto será ponte para a proliferação, para a disseminação de uma produção incessante e ilimitada de idéias, formas, conceitos e conteúdos e de “ser aceita como fenômeno absolutamente natural, despreocupado de citação, de fontes, influências e referências” (OLMI:1998, 7).

Na contemporaneidade, a intertextualidade ganha impulso principalmente com novos fenômenos textuais “multimidiáticos” tais como o hipertexto e a Internet. É nessa época também que a paródia⁷ (um dos recursos intertextuais) ganha força total. Nada passa incólume dos olhos abertos do parodiador, que transforma textos consagrados em mero alicerce para sua comicidade.

Nos contos a seguir, veremos como, através da intertextualidade, o humor se instala dentro da narrativa para aliviar ou até mesmo desmistificar alguns heróis ou histórias tradicionais e até incontestáveis. No primeiro conto “Memórias de um comedor de lentilhas” temos a revisitação bíblica com a história dos irmãos Esaú e Jacó e a questão da perda da primogenitura. No segundo, “Shazam”, temos o relato da vida de um grande herói depois de sua aposentadoria.

⁷ A discussão teórica sobre a paródia encontra-se no capítulo I desse trabalho e sua presença na literatura contemporânea está localizada no capítulo III.

4.5.1 “Diário de um Comedor de Lentilhas”

“Diário de um comedor de lentilhas” é um conto que reinterpreta a história bíblica dos irmãos Esaú e Jacó. Aqui, porém, refere-se somente a Esaú, o irmão traído por um prato de lentilhas e sua relação com essa leguminosa após a perda da primogenitura.

Primeiramente, o jovem sentiu raiva e desgosto por ter sido vítima de uma traição por meio de um alimento tão modesto, sentia mesmo vergonha de seus amigos que zombavam dele e sugeriam-lhe que abrisse um comércio especializado em lentilhas.

Depois da revolta veio a reflexão a respeito do alimento que o seduzira. Será que eram lentilhas comuns, uma vez que ele nem gostava muito desse prato? “Talvez resultassem de um elaborado processo de seleção genética destinado a obter um vegetal capaz – pela aparência, pelo odor, por ambos – de seduzir primogênitos” (SCLIAR,2003:73).

Desde então, Esaú escreve no seu diário os vários caminhos que essas reflexões poderiam levar; investir no negócio de lentilha usando como *marketing* a própria traição: “*Prove a lentilha que seduziu Esaú*”. Ou, ao contrário, poderia lutar por ideais coletivos: alertaria “o povo contra o consumo imoderado de lentilhas; defenderia a extinção da primogenitura; lutaria, enfim, por um mundo em que todos fossem iguais e em que comer lentilhas não acarretasse perigo” (SCLIAR,2003:74).

Diz o narrador que alguns estudiosos debruçaram-se sobre os escritos de Esaú e começaram a investir em algumas de suas idéias:

Três deles, por exemplo, constituíram uma firma de exportação de leguminosas. Estão atentos às cotações da Bolsa de Chicago. Não se trata, contudo, da lentilha, a respeito da qual Esaú tinha várias queixas, fundadas ou infundadas. Trata-se de soja, que não poucos denominam o “grão de ouro” (SCLIAR,2003:75).

Percebemos no conto acima um aspecto muito comumente encontrado na obra de Scliar; a fonte da intertextualidade são trechos, nomes ou histórias bíblicas. Essas escolhas não se dão ao acaso; como já foi dito anteriormente, elas estão associadas também com a condição judaica do escritor.

Aqui o intertexto é baseado na história de Esaú e Jacó⁸, irmãos gêmeos, sendo que o primeiro tinha direito à primogenitura por ser alguns minutos mais velho que o segundo. Ser primogênito para a cultura em questão assegurava ao filho mais velho a autoridade patriarcal sobre os outros irmãos, e também a maior parte da herança. No texto bíblico, a atitude de Esaú demonstra a estupidez de alguém que troca seus direitos por um prato de lentilhas. Ainda de acordo com o texto, Esaú estava com tanta fome que nem pensou nas conseqüências da abdicação da primogenitura e, ainda mais, não notou que o fez por um prato de lentilhas e um pão.

Esse engano de Esaú é a base do conto de Scliar; o narrador parte de um possível diário encontrado na caverna onde o protagonista passou a morar depois de ter trocado o direito de ser o primogênito por um prato de lentilhas. Nesse diário, segundo o narrador, foram encontrados os escritos que traduziam os sentimentos do irmão derrotado.

O humor que emerge desse conto provém exatamente desses sentimentos que desmistificam a história bíblica e nos mostra o fato sob a ótica do

⁸ Cf. Gênesis, capítulo 25, versículos 24 -34.

vencido depois de sua derrota. Para que esse efeito resulte na comicidade e, por conseqüência, no riso, o recurso utilizado aqui é a paródia, que é muito eficaz para evidenciar algo específico que fora apresentado anteriormente como geral. A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social. Ela é cômica apenas quando passa a revelar a fragilidade interior do que é parodiado.

Em “Diário de um comedor de lentilhas” temos a evidência de um aspecto específico que no texto original é deixado de lado; a consciência e o arrependimento do Esaú ao abdicar seu único patrimônio: a primogenitura. E é nesse único aspecto que se centraliza o conto, detalhando em pormenores os sentimentos e reações do irmão traído. Além disso, temos como texto parodiado um dos livros mais respeitados de toda a humanidade: a Bíblia. Dessa forma, a paródia vem também para visitar um texto considerado como verdade absoluta não para pôr em dúvida os preceitos ali escritos, mas a fim de dar um tom mais leve e descontraído às histórias que ali se encontram.

O conto nos mostra, inicialmente, as reações de Esaú de inconformidade perante a insignificância do motivo pelo qual ele transferiu sua primogenitura ao irmão: um prato de lentilhas. Parece que algo tão importante para a cultura da época nunca poderia ser trocado por nada, e ele, com seu inconsciente instinto animal, preferiu resolver um problema de ordem imediata a pensar no futuro. Naquele momento, matar a fome significava algo mais importante que seu futuro, sua herança e seu poder.

Essa semelhança com a espécie animal pode ser percebida não só nas atitudes de Esaú, mas também em sua aparência: “homem grosseiro, peludo” (SCLIAR,2003:71). Essas características também são retratadas no texto bíblico: “era

ruivo e peludo como um manto de pêlos” (BÍBLIA SAGRADA, 2000: 38). Assim como Esaú, o homem muitas vezes age de acordo com seus instintos para solucionar problemas, sem uma reflexão acerca das conseqüências que isso pode causar. Essa atitude faz-nos pensar em muitas pessoas que vendem seus direitos e até mesmo a própria liberdade “a troco de banana”.

A aparente falta de inteligência do personagem nos remete a um outro aspecto cômico bastante utilizado para provocar o riso: os alogismos. “Nas obras literárias, assim como na vida, o alogismo pode ter dupla natureza: os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas”. Ou ainda “a estultice, a incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e efeitos, despertam o riso” (PROPP,1992:107).

Esaú não foi inteligente o suficiente para fazer uma ligação entre causa (trocar a primogenitura por lentilhas) e os efeitos (deixar de ser o primogênito efetivamente). Essa falta de esperteza do nosso protagonista provoca no leitor a vontade de rir, já que uma atitude contrária parece-lhe algo óbvio. Ninguém em sã consciência trocaria algo tão importante por lentilhas.

Ainda em relação ao alogismo encontrado nesse conto, podemos dizer que esse recurso provoca o riso diante de ações insensatas quando elas revelam um desmascaramento do caráter do personagem. Ele somente acontece quando o sujeito sente as conseqüências de sua estupidez.

Esaú só se deu conta do seu erro quando “foi obrigado a fazer uma profunda reflexão sobre um prato que, na sua culinária emocional, desempenhara até então um papel relativamente modesto” (SCLIAR,2003:71). Daí em diante, outras pessoas também começaram a emitir suas opiniões a respeito da sua atitude. Amigos e

parentes riam e debochavam de Esaú por saberem o motivo que o levava a desistir de sua primogenitura: “nunca um prato de lentilhas custou tanto a alguém, diziam, entre risos escarninhos” (SCLIAR,2003:71). Aqui, o humor não está somente na leitura do conto, mas incorporado a ele por meio dos personagens que, através do escárnio, criticam a atitude de Esaú.

Somos a todo momento vigiados pela sociedade que exige de nós um comportamento e uma adaptação constantes. Assim, quando não conseguimos atender às exigências estabelecidas, somos castigados pelo riso como um “gesto social” que reprime as diferenças e certas atitudes consideradas inaceitáveis.

A sociedade exige que cada um de nós se adapte a ela, sob a ameaça de uma correção ou humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. “Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social” (BERGSON,2001:101). Isso é o que acontece com Esaú que, além de ter que conviver com sua realidade de ex-primogênito, também tem que conviver com as outras pessoas rindo e zombando de sua estupidez.

Depois de suas reflexões a respeito de sua atitude impensada, o ex-primogênito escreve um diário e nele registra todas as revoltas e perspectivas, marcando assim duas fases distintas em suas anotações. A primeira delas leva Esaú a pensar em questões sociais de dominação e poder:

Não achava justo que alguns tivessem tudo ou quase tudo, e que outros não tivessem nada, ou quase nada. Que alguns rissem, despudorados, enquanto outros choravam, copiosamente ou não, silenciosamente ou não. Que alguns cantassem enquanto outros calavam (SCLIAR,2003:72-73).

e de certas moralidades da época:

(...) várias vezes insinuara ao pai que pretendia barbear-se diariamente (sabendo o quanto desgostava os mais velhos uma face glabra). A expressão de dor na face do homem a quem devia, de acordo com tudo que, naquele tempo, se entendia por códigos morais, respeito, aquela expressão não despertava nele remorso algum. Ao contrário: mal contido de prazer, era o que evidenciava seu sorriso (SCLIAR,2003:73).

Essas atitudes de Esaú mostram que ele era um homem que pensava, apesar de sua decisão pela abdicação da primogenitura nos levar a uma conclusão contrária. Suas reflexões referiam-se a uma certa resistência a certos preceitos da época que ele não julgava justos e/ou necessários. Isso tudo nos remete a uma análise de nosso protagonista (E por que não dizer da humanidade?) no tocante a distância entre seu pensamento e suas atitudes. Ele raciocinava, pensava com certa preponderância, mas quando se deparou com um problema concreto, agiu impensadamente. Essa atitude é muitas vezes comum entre as pessoas; o discurso muitas vezes não condiz com a ação. Quando se vêem diante de algo que necessita de uma decisão preferem resolver o imediato, sem muito pensar nas conseqüências.

Outro momento das reflexões de Esaú é muito interessante dentro do conto; suas perspectivas de futuro. Inicialmente pensa em “transformar a derrota em vitória”, comercializar lentilhas usando como propaganda o próprio motivo da derrota: *“Prove a lentilha que seduziu Esaú”* (SCLIAR,2003:74). Agindo assim, o ex-primogênito seguiria o caminho da individualidade, próprio da sociedade capitalista. Ele ganharia dinheiro e faria sucesso através de sua derrota. A perda da primogenitura se transformaria em lucros futuros.

Esaú, porém, pensou numa segunda alternativa:

(...) levantar a bandeira do ideal. Alertaria o povo contra o consumo imoderado de lentilha; defenderia a extinção da primogenitura; lutaria, enfim por um mundo em que todos fossem iguais e em que comer lentilhas não acarretasse perigo (SCLIAR,2003:74).

Seguindo esse ideal, nosso protagonista abraçaria uma causa em busca de soluções coletivas. Não só ele, mas outras pessoas poderiam beneficiar-se do acontecimento, sem que houvesse outros casos iguais ao dele. As pessoas começariam a refletir sobre alguns conceitos e sua viabilidade para todos.

No entanto, Esaú não tomou atitude nenhuma. Pelo menos não há registros de que ele tenha ao menos saído de sua caverna para fazer algo por si ou pelos outros. O narrador deixa claro que o ex-primogênito se acomodou em sua derrota: “De modo que, expurgado de tais elucubrações, o que resta? O fato básico de que ele deixou de ser primogênito por ter comido um prato de lentilhas” (SCLIAR,2003:74). Aderindo à atitude de acomodação, Esaú se junta ao grupo dos personagens da ficção pós-moderna que não toma nenhuma iniciativa de mudança, apenas refletem sobre sua condição dentro da sociedade.

4.5.2 “Shazam”

“Shazam” retrata a velhice de uma grande personagem dos gibis: o capitão Marvel. Este, depois de exterminado o crime no mundo, decide viver anonimamente em Porto Alegre, Brasil. Muda-se para uma pensão, onde decide

escrever um livro de memórias. As pessoas da cidade estranham aquele homem com capa vermelha. Então, o super-herói decide não sair mais de casa. Com o tempo deixa de usar roupa especial e passa a vestir-se como um homem comum.

Marvel escreve seu livro, com o qual obtém certo sucesso. Porém, logo é novamente esquecido. Passa seus dias lendo seus velhos quadrinhos, cultivando rosas, assistindo TV, indo ao cinema e a um bar perto de sua casa.

Numa noite, em que o Capitão Marvel estava bebendo nesse mesmo bar, entra uma mulher (a única no local) e toma uma cerveja. Os dois vão para o quarto dela e, quando o herói tenta penetrá-la, ela solta um tremendo grito, e ele percebe que a machucou muito com seu pênis de aço. Assustado, pula pela janela, consegue se equilibrar e pousar suavemente. Relembra quando era apenas um locutor de rádio e deseja voltar no tempo, mas isso não é possível.

Antes de iniciar a história do Capitão Marvel, há uma espécie de prólogo dizendo que “as histórias em quadrinhos estão sendo reavaliadas” (Scliar, 1995: 297). Em seguida, relata os problemas dos super-heróis atuais. Vale lembrar que esses “problemas” são de ordem natural inseridos num contexto onde os seres são sobrenaturais – heróis com super-poderes – e sempre vencem (ou venciam) nas histórias contadas nos gibis. Nessa “reavaliação” das histórias, os super-heróis têm o direito (ou talvez o desprazer) de sofrerem as agruras e as degradações dos seres humanos comuns, perdendo, assim, seu diferencial que seria sua perfeição sobrenatural.

Talvez esse seja o ponto central da comicidade nesse conto. O defeito está na perfeição, ou seja, os super-heróis sofrem com seus super-poderes enquanto tentam ser pessoas comuns, anônimas. Enquanto eram heróis, eram admirados por

todos. Agora, em sua velhice, têm que conviver com situações difíceis e até constrangedoras para seres tão especiais.

O Homem Invisível sofria de um forte sentimento de despersonalização. “Preciso apalpar-me constantemente para estar seguro de que me encontro presente no mundo, aqui e agora” (...). O Homem Borracha comprava uma roupa num dia e no outro constatava que já não servia (...). O Príncipe Submarino sofria com a poluição do mar (...). O Tocha Humana era perseguido por sádicos extintores e hostilizado pelas companhias de seguro (...). O Sombra, que sabia do mal que se esconde nos corações humanos, era incomodado por hipocondríacos com mania de doenças cardíacas. O Zorro recebia propostas indecorosas de um fetichista fixado em objetos começando pela letra Z (...) Ninguém conseguia aplicar uma injeção no Super-Homem; as agulhas quebravam naquela pele de aço (SCLAR,1995:297).

Imaginar um super-herói envelhecendo é dar a ele aspectos humanos em conjunto com seus poderes sobrenaturais. Aí, então, é natural encontrarmos situações como as citadas acima. Parece-nos difícil alguém com super-poderes conseguir resolver ou até mesmo conviver com situações comuns, como tomar uma injeção, por exemplo.

Percebemos então que a comicidade se dá em muitas vezes através da diferença, como afirma Vladimir Propp (1992:59): “toda *particularidade* ou *estranheza*⁹ que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula”. Desde Aristóteles até os estudiosos atuais há um pensamento comum; o disforme e o diferente são elementos cômicos. E continua Propp:

O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à norma da vida moral e intelectual. O ideal de beleza exterior, ao que parece, define-se como necessidade da natureza (1992:60).

⁹ Grifos do autor

Dessa forma, a comicidade nesse conto reside na diferença entre o que é considerado normal (a pessoa humana) e o estranho (os super-heróis). Enquanto atuantes combatendo o crime, não os achamos exóticos nem diferentes porque necessitamos dessa imaginação dos super-poderes para combater os grandes vilões. São estranhos, porém, quando passam a conviver com as pessoas comuns e continuam com as diferenças. Na verdade, a diferença não é aceita pelos grupos sociais, ela merece uma punição, e o riso pode ser o grande castigo.

A diferença é motivo de riso quando revela uma posição histórica. Nesse caso, o desligamento do passado e de suas leis passa a fazê-los alvos de riso e de ridicularização no presente. Há também a diferença entre costumes de grupos sociais numa mesma época. Como cada povo tem suas normas exteriores e interiores de vida, será risível tudo o que foge a essas normas.

Em relação ao nosso protagonista — o Capitão Marvel — seu maior problema era a reação das pessoas quando o viam. O nosso herói não podia nem ao menos sair às ruas com sua roupa especial que os garotos corriam atrás dele jogando pedras, fazendo caretas e gritando para que voasse. Para que seu anonimato fosse mantido abdicou de suas roupas e passou a usar trajes comuns.

Como as pessoas estão acostumadas a conviver entre si numa relação de “ordem” estabelecida por um código interno do que é normal e do que não é, a presença de alguém que quebra essas normas pode causar diversas reações. O riso é uma das reações mais comuns em situações como essa. O Capitão Marvel, por exemplo, é alguém que não se insere dentro das normas dos habitantes da cidade em que ele decidiu passar sua velhice. Até pensou em mudar-se para o Nepal, mas depois foi sendo aceito, ou melhor, menos ridicularizado pelas pessoas que já estavam se

acostumando com sua presença. É claro que ele teve que aderir aos costumes do lugar e vestir-se como os outros.

Esse aspecto nos remete ao que foi dito por Linda Hutcheon: o sujeito da ficção contemporânea não é mais o do centro, mas o que situa na margem. “Shazam” não se refere ao tempo em que o super-herói tinha uma vida ativa, de sucesso no combate do crime. Ao contrário, retrata a vida do Capitão Marvel depois de “extinto o crime no mundo”(SCLIAR,1992: 298), e seu anonimato em uma pensão de Porto Alegre.

É claro que o anonimato não é fácil de se obter, depois de uma vida de sucesso e fama. Mas, os antigos heróis estão esquecidos. A exemplo disso vê-se o Capitão Marvel que passa seus dias cultivando rosas, relendo saudoso seus velhos gibis e assistindo, com melancolia, à TV ou aos filmes de cinema ou até freqüentando, aos sábados, um bar próximo à pensão, onde morava.

Quando se apresenta à mulher que encontra no bar, mente a respeito de sua verdadeira identidade: “O Capitão Marvel apresentou-se como José Silva, vendedor de automóveis. Não o fez sem mal-estar; ao contrário dos heróis modernos, não tinha o hábito da simulação, da intriga, do disfarce” (SCLIAR,1995:299).

Quando o Capitão Marvel e a mulher do bar tentam manter relação sexual (sua primeira?) há um acidente: o pênis de aço do herói machuca a mulher. Nesse momento, entre desespero e saudosismo, lembra-se de que outrora foi apenas um locutor de rádio, mas hoje, já velho não se lembra mais como fazer para voltar a ser um homem comum.

Essa passagem, que curiosamente marca o final do conto, remete o leitor novamente à questão da diferença e o riso que pode ser suscitado por meio dela.

Desde o início do encontro acompanhamos o Capitão Marvel e a mulher até o quarto onde terão sua noite de prazer. Percebemos também desde o início que assim como nosso herói, a mulher também já está em idade avançada: “A mulher arquejava e tinha que parar a cada andar. ‘É a pressão alta’” (SCLIAR,1995:299). Novamente temos um efeito interessante provocador do riso no leitor. Eles já não são tão jovens e sofrem com as marcas do tempo. Ela não consegue nem subir as escadas por problemas de pressão, e ele tem sua couraça enferrujada embaixo das axilas por conta do tempo. O ponto culminante do conto é o momento da penetração. Esse é também o momento de maior comicidade, pois a diferença agora dada pela perfeição do nosso herói marca a impossibilidade de conviver entre as pessoas comuns, mesmo tentando ser igual a eles.

Notemos que nos dois contos aqui apresentados os protagonistas são personalidades da história; o primeiro, Esaú, um personagem bíblico encontrado no Antigo Testamento e que representa a perda de um direito, muito almejado pelos primogênitos da época, por uma atitude impensada e instintiva; o segundo, o Capitão Marvel, grande herói das histórias em quadrinhos tão conhecido por crianças e adultos. Esses ídolos, porém, não estão aqui representados no momento em que vivem suas grandes aventuras ou grandes acontecimentos. A popularidade de ambos é massacrada ora pelo fato de se isolar diante de seu arrependimento e vergonha, ora pelo fato de desejar viver entre pessoas comuns, na liberdade do anonimato.

Apesar de serem conhecidos, os protagonistas se fecham diante de tudo e de todos para viverem seu anonimato. A decisão de ambos é o isolamento, é a margem. Mais uma vez temos essa forte característica do autor, a não nomeação de seus personagens. Aqui no sentido inverso, pessoas que não são só nomeadas, mas mundialmente conhecidas preferem o anonimato e a vida comum. Mais uma vez o centro não prevalece como focalização da narrativa, e tudo isso percebemos com uma boa dose de humor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O humor tem uma história social e cultural que atravessa os milênios da existência humana. Os temas e recursos utilizados pelo humor ao longo desse período variam significativamente sendo possível traçar uma linha do tempo relacionando os motivos por que riram e ainda riem as pessoas, os modos de exposição artísticas de provocação do riso no decorrer do tempo e os modos como se dá o riso entre as pessoas de épocas tão distintas. Em todos os períodos mencionados nesta pesquisa, podemos perceber que o riso tem uma multidão de significações possíveis, podendo ser sarcástico, bom ou mau, amigável ou de zombaria.

No decorrer da história, o humor apresenta uma evolução no que concerne à vida social, que também mudou de forma desenfreada. Dessa forma, o humor e o riso ganharam em todas as épocas um lugar de destaque em numerosos tratados, sendo analisados e interpretados de formas distintas em cada período. Talvez os motivos pelos quais rimos não se modificaram tanto como as técnicas e as teorias a respeito do riso e do humor no decorrer dos tempos. Sempre “rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir” (MINOIS, 2003:629). O que mudou em nós foram as formas de ver a realidade, os meios de contestá-la e as várias perspectivas diante do presente e do futuro.

Temos na contemporaneidade um humor singular, que demanda algumas considerações especiais. O riso de hoje não é mais um riso alienado, de fora,

e o ridente já não se encontra à margem da situação risível: está tão inserido quanto o que se denomina como objeto risível. Aliás a fronteira entre ambos parece ter desaparecido em meio à ironia da possibilidade de rir de si próprio.

Rir é um verbo que mudou seu sentido com o passar dos tempos. Antes ria-se com os deuses, para se aproximar deles. Ria-se em festas periódicas, em que se procurava estabelecer uma ordem social entre as pessoas. Hoje a festa é algo não mais esporádico ou periódico; é uma constante, já que se brinca com tudo e com todos num constante processo de vulgarização do sério, de desmistificação do onipotente, de relativização do absoluto.

Hoje rir não se relaciona apenas ao movimento que se realiza com os músculos do rosto diante de uma situação engraçada. Hoje rir está intimamente ligado ao movimento dos músculos do rosto diante de uma situação sem solução ou sem grandes perspectivas. O riso contemporâneo é de certa forma um riso triste que não libera nenhuma substância que denota a alegria do ridente. É o riso amargo e irônico de um povo que já não tem motivos para rir, mas continua rindo para ter motivos para continuar vivendo.

É claro que, muitas vezes, essa singularidade do nosso riso é usada, não para induzir o receptor a uma crítica da sociedade ou da situação em que ele se encontra, mas para levá-lo a uma espécie de manutenção do *status quo*. Isso é possível de ser encontrado no riso conservador dos programas de massa, freqüente nas redes de televisão e em outras manifestações culturais. Esse riso é resultado de um humor problemático, conservador, porque sua função é a permanência do poder vigente e a exclusão de tudo aquilo que não coaduna com essa situação.

Isso não quer dizer que o nosso humor, humor contemporâneo e considerado também pós-moderno, é totalmente passivo e acrítico e não possa ter seu tom crítico como faziam nossos antepassados. Assim como o humor, a própria visão de criticidade mudou e os recursos da crítica também mudaram. O sujeito contemporâneo não tem mais a perspectiva de uma grande solução coletiva que vai resolver seus problemas sociais, políticos ou financeiros. O que ele acredita é que tudo se resolve por meio de pequenos atos, realizados por pequenos grupos que vão alcançar pequenas vitórias.

Não podemos dizer portanto que o humor trabalhado hoje é inteiramente acrítico e passivo, um humor totalmente “amarelo e de massa” como supõe Kupermann. Se existe, por um lado, o humor conservador e de massa, existem, por outro, manifestações artísticas e literárias que semeiam um riso crítico e questionador. O humor contemporâneo pode não ter aquele tom festivo e alegre de outrora, nem atacar tão diretamente o poder vigente (seja ele político, social ou econômico), mas ele ainda se apresenta como uma arma de ataque diante das agruras vividas por cada um em seu pequeno mundo fragmentado e caótico que a própria sociedade criou.

Essa afirmação pode ser comprovada através das análises dos contos aqui selecionados. Podemos dizer que o humor contemporâneo ainda traz críticas em relação às várias instâncias sociais. Através do humor tivemos como exemplo uma crítica aos relacionamentos humanos, através dos pequenos acontecimentos no tema intitulado “Pequenos acontecimentos, grandes histórias”. Aqui, através dos contos “Espaço vital” e “Temas livres” percebemos que os acontecimentos comuns com pessoas comuns nos levam a notar que a literatura não está mais centralizada nos

grandes feitos do homem porque os feitos agora são acontecimentos cotidianos, com personagens anônimas — notemos que nossos protagonistas não possuem nem mesmo um nome que os diferencie de tantos outros — que se deparam com situações que parecem, à primeira vista sem a mínima importância. Quando refletimos, porém, chegamos à conclusão de que a vida nada mais é do que um emaranhado de pequenos acontecimentos, com os quais nos deparamos e, se estamos neles envolvidos, deixam de ser irrelevantes para se tornarem “vitais”.

Esses pequenos acontecimentos estão presentes na vida de todas as pessoas que agora podem se identificar com um ou outro personagem, já que não se trata mais de grandes heróis, mas de heróis anônimos que lutam no dia-a-dia contra o preconceito, contra as injustiças sociais, contra a miséria ou mesmo contra seus conflitos individuais. Esses preconceitos podem estar na simples diferença sexual, como acontece com os contos “Como era bela a escravidão” e “Ofertas na Casa Dalila” inclusos no tema “Relação de gênero: apesar de cômica, trágica”. Nos dois casos, a mulher é explorada e discriminada apenas pela diferença de gênero. Apesar das situações serem diferentes, assim como a atitude das protagonistas, percebemos como a mulher é posta à margem por sua posição diante da sociedade.

Notamos também que, com grande humor e ironia, a crítica perpassa pelos contos do tema intitulado “O humor como crítica ao sistema Sócio-Econômico”. Aqui, através de dois contos bastante interessantes “O velho Marx” e “Agenda para a noite de núpcias” vemos a dominação do sistema capitalista sobre as pessoas que, em nome do interesse próprio, renunciam a seus ideais coletivos ou até submetem seus sentimentos e seus momentos de prazer a uma agenda de negócios.

Outra crítica aqui levantada foi em relação aos programas de televisão e de rádio, principalmente os chamados de auditório em que exploram os sentimentos e as expectativas de pessoas comuns para conseguirem audiência. Os contos “O torneio do esquecimento” e “O clube dos suicidas” que estão em “Os programas de entretenimento como alvo do humor” retratam muito bem este aspecto, quando os programas de auditório usam o grotesco através das agruras dos participantes ou do esforço de pessoas necessitadas em conseguir ganhar prêmios e melhorar um pouco sua miserável vida. Temos novamente a crítica atrelada ao humor para alertar o leitor daquilo que está em sua volta.

Por fim, analisamos dois contos que trazem como característica comum a intertextualidade. “Diário de um comedor de lentilhas” parodia a história bíblica de Esaú e Jacó atentando para o fracasso do primeiro e de seus arrependimentos. “Shazam” traz um antigo herói das histórias em quadrinhos. Agora, porém, ele é um homem que procura sossego e anonimato para sua velhice. Nos dois casos temos críticas particulares à exploração, a decisões tomadas e a impossibilidades dos personagens quanto ao seu próprio destino.

Frente a esse quadro de apenas dez contos entre tantos outros de Moacyr Scliar e tantos mais se formos pensar em todos os contistas brasileiros não podemos afirmar que o humor contemporâneo é acrítico e passivo, sem compromisso ou gratuito. Temos sim um humor menos alegre, menos contagiante. Um humor talvez um tanto triste porque exerce o papel de arma contra tantos problemas que denigrem o homem. O nosso riso não é uma gargalhada, é um riso tímido, meio amargo que reconhece todas as mazelas apresentadas numa obra humorística. Mas, em momento

algum deixamos de perceber as denúncias ali apresentadas, as críticas feitas diante de injustiças, preconceitos e de explorações feitas do homem pelo homem.

Podemos não ser ou não parecer tão felizes quanto nossos antepassados, mas continuamos rindo, mais ainda, de tudo e de todos, até mesmo de nós mesmos para não nos esgotarmos em prantos. Isso tudo porque não foi só o riso e o humor que mudaram. As transformações são da sociedade como um todo. O progresso alcançado, que nos privilegia e nos traz certos confortos é o mesmo que traz para a grande massa a miséria, a marginalidade, a exclusão. Então, não podemos dizer que o humor mudou de curso; a vida, essa sim está mudando. O que o humorista fez e está fazendo é apontar os erros, as agruras vividas na sociedade. Temos no humor, então, antes de mais nada, uma arma poderosa de alguém que tem a arte da palavra nas mãos e o faz de forma a resgatar e alertar seu leitor para que se as injustiças não forem exterminadas, que se possa pelo menos rir delas a fim de amenizá-las.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. FGV, 1999.

ALMEIDA, Lélia. As meninas más na literatura de Margaret Atwood e Lucía Etxebarria. In: Revista de estudos literários – Facultad de Ciencias de la información – Universidad Complutense de Madrid. Novembro de 2003 a fevereiro de 2004, ano IX. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25>>.

ANDRADE, Mário R. de morais. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins/INL, 1972.

AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 22. Trad. João Moura Júnior, 1988. p. 157-181.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AUTORES GAÚCHOS: Moacyr Scliar. Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: IEL, 1989. 2.ed. v. 9.

BAKHTIN, Mickhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense – Universitária, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993. Margens do texto.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BEVACQUA, Ana Claudia; SCHWARTZ, Juliana; MACHADO, Maria Lucia B.; VOLPATO, Maricília; SILVA, Nanci Stancki. Gênero e tecnologia. <<http://www.ppgte.cefetpr.br/genero>>. Acessado em 15 de março de 2005.

BÍBLIA SAGRADA. 42 impres. São Paulo: Ed. Paulus, 1990. Edição Pastoral.

BORELLI, Silvia Helena Simões (org.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Intercom; CNPq; Finep, 1994.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. et al.. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio (Org.) et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Cia. editora Nacional, 1975.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995. (p.235-264)

CAPARELLI, Sérgio. *A comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez, 1980.

CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.3. n. 3, 1996. p. 75-85.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 147 –163.

COSTA, Marta Morais da. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982.

COUTINHO, Eduardo F. “O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites”. CONGRESSO ABRALIC – LIMITES, 3. São Paulo *Anais..*; São Paulo: EDUSP; Niterói: ABRALIC, 1995, p. 423-428.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil: relações e perspectivas, conclusão*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Humor e ironia na literatura*. SENAPULLI, 26. Campinas. *Anais...*, Campinas 24 a 28 de janeiro de 1994.

DUCADOS, Henda. Gênero, Raça e Classe - A Feminização da Pobreza: A Estratificação do Setor Informal Urbano de Luanda. <<http://www.desafio.ufba.br/gt3-005>>. Acessado em 15 de março de 2005.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardinis e Homero Freitas de Andrade. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FISHER, Isaura Rufino ; MARQUES, Fernanda. "Gênero e exclusão social". In: *Trabalhos para discussão*. n.113/2001, agosto de 2001. <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acessado em 15 de março de 2005.

FIGUEIREDO, Liselotte C. H. *Humor e riso*. Revista Letras, PUC-Campinas. v. 19.,n. 1/2., dez. de 2000, p. 63-74

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONTOURA, Sandra R. H. da. Ironias da cultura pós-moderna. Revista Signo. Santa Cruz do Sul: UNISC, v.21, n.31, p.33-37, set.1996.

FRANCHETTI, Paulo. *O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos*. Remate de Males, Campinas, v. 7, 1987, p. 7-17.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. V. VII. Trad. Dr. C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Delta, 1905. (Obras completas de Sigmund Freud).

GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Apud: RIVERA DE LA CRUZ, Marta. Intertexto, Autotexto: la importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez. *Revista Especulo*, Madri, no. 06, jul. / out. 1997. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/index.htm> Acesso em 16 de abril de 2005.

GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do Conto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. *Do fato ao texto literário: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – Assis, 1999.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. (ver. E atual.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana L. ^a Gazoela. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria e. Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *As sementes do tempo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

JOSEF, Bella. *Literatura judaica no Brasil in: Herança Judaica*. São Paulo: UNESP – São José do Rio Preto, junho de 1987, v. 68.

KAHMANN, Andréa C. *Intertextualidade e interdisciplinaridade na obra De todo lo visible y lo invisible, de Lucía Etxebarria*. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28>>. Acessado em 18 de março de 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Trad. Ivone C. Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2000.

KONZEN, Paulo Cezar. *Crônica e crítica: comicidade e contestação em Luis Fernando Veríssimo*. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Londrina – Londrina, 2000.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. SP. LR Editores, 1982.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003

MONIZ, Naomi Hoki. Do símbolo à alegoria – corrosão do significado In: *Leopoldianum*. São Paulo, 1982, v.9, n. 25

MOOG, Viana. *Heróis da decadência: Petrônio Cervantes, Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MORICONI, Ítalo. *A provocação Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. Coleção Debates.

OLMI, Alba. Literatura grega: intertextualidade e interdisciplinaridade. *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 23, no. 34, pp. 7 - 43, jan./jun. 1998.

_____. Leitura, História, Literatura, Intertextualidade: confluências. *Revista Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 28, no. 44, pp. 49 - 71, jan./jun. 2003. p. 61.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea. In: *Revista Crítica Marxista*. V.1, n. 2. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 69-91.

PEREIRA, Maria Otilia Farto. *A linguagem e o riso: um caso sério*. Anais do XIV Seminário do CELLIP, editado em Curitiba – PR, 2001, p. 1380-1384.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos: El humorismo*. Madrid, España: Guadarrama, 1968.

POSSENTI, Sirio. *Pelo humor na lingüística*. D.E.L.T.A., v.7, n. 2, 1991, p. 491-519.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura (através de textos comentados)*. 15.ed. São Paulo: Ática, 2002.

PROPP, Vladimir. *Comichidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RIVERA DE LA CRUZ, Marta. Intertexto, Autotexto: la importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez. *Revista Especulo*, Madri, no. 06, jul. / out. 1997. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/index.htm> > Acesso em 18 de março de 2005.

ROSENFELD, Kathrin H. Modernidade e pós-moderno: uma outra “marcha das utopias”. In: _____. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Col. Debates.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 8.ed.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCLIAR, Moacyr. *A balada do falso Messias*. São Paul: Ática, 1976.

_____. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os melhores contos/ Moacyr Scliar*, Seleção: Regina Zilberman. 4. ed. São Paulo: Global, 1996.

_____. *Porto de histórias: mistérios e crepúsculos de Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Pai e filho, filho e pai e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *A orelha de Van Gogh*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Histórias para (quase) todos os gostos*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. 6 reim. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Coleção Virando Séculos, v. 7.

SIMON, Luiz C. S. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. ;PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística*. In: D.E.L.T.A, v.6, n. 1, 1990, p. 55-82.

VOGT, Carlos. *A solidão dos símbolos: (uma leitura da obra de Moacyr Scliar)* In: *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas; Universidade Estadual de Campinas, 1979. Coleção Remate de Males.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

ZILBERMAN, Regina; ZILÁ, Bernd (Orgs). *O viajante transcultural: leitura da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes Autores; n. 1).