

Reflexões sobre humor e estética literária*

Reflections on humour and literary aesthetic

Lealis Conceição Guimarães**

** Universidade Estadual Paulista. Universidade Norte do Paraná (UNOPAR).

Resumo

Este artigo objetiva apresentar um retrospecto acerca do humor como recurso da expressão literária, a partir das considerações de alguns teóricos da antiguidade clássica greco-latina. Destaca-se, ainda, o humor na literatura europeia até o final do século XIX e início do XX, com Freud, Bergson e Pirandello. Também, no século XX, Bakhtin denomina carnavalização da literatura, a essência textual da linguagem simbólica ambivalente, em que se distingue a paródia como elemento indispensável. Mais recentemente, Linda Hutcheon pesquisa as manifestações artísticas pós-modernas e declara que uma das tendências da literatura pós-moderna é parodiar o discurso não-literário, como empreende o escritor brasileiro Moacyr Scliar, nas crônicas publicadas no jornal *Folha de São Paulo*.

Palavras-chave: Humor. Carnavalização da Literatura. Paródia.

Abstract

This article presents a retrospect about humour as a literary expression resource based on the considerations of theoreticians from the Greco-Roman Classic Antiquity. It also highlights the humour at the European literature till the end of century XIX and beginning of century XX with Freud, Bergson and Pirandello. Besides, on century XX, Bakhtin calls carnivalization of literature, the essence of the ambivalent symbolic language, in which the parody is distinguished as an indispensable element. More recently, Linda Hutcheon studies the post-modern artistic manifestations and declares that one of the tendencies of the post-modern literature is to parody the non literary discourse, as the Brazilian writer Moacyr Scliar undertakes, at the chronicles published in the newspaper Folha de São Paulo.

Keywords: Humour. Carnivalization of Literature. Parody

E o indivíduo tem no humor uma forma de escapar ao sentimento de insegurança. O riso permite ao homem esquecer-se e apaziguar-se.

Gilda Salem Szklo

1 Humor e Literatura

O humor pode ser considerado um dos recursos narrativos literários mais empregados pelos escritores. Em vista disso, apresenta-se, neste estudo, um retrospecto acerca do humor como recurso da expressão literária, desde as reflexões de alguns teóricos da Antiguidade até pesquisadores mais recentes.

A riqueza conceitual da palavra “humor” (do latim *humor*, - *oris*) implica, originalmente, um material de fluidos ou líquidos do corpo humano, de cujo equilíbrio depende a saúde, para conotar, a partir dele, um sentido metafórico relacionado a uma condição de equilíbrio mental, a um modo de ser. Contudo, apesar do conceito científico (fisiológico e psicológico) do vocábulo hu-

mor, ele foi habilmente estudado pelos homens de letras de todas as épocas, desde a Antiguidade clássica.

Assim, embora com abordagens diferentes, os autores gregos e latinos fizeram conjecturas a respeito do humor sob uma perspectiva ética, em que analisaram o riso provocado por ele como uma faculdade humana e, em virtude disso, tentaram determinar condições para seu emprego adequado.

Os gregos conheciam o conceito de humor e, conseqüentemente, do riso, com o sentido semelhante ao que se tem hoje. Aristóteles, por exemplo, apresenta em sua *Arte Poética*, entre outras questões, a percepção do ridículo, elemento essencial da comédia, como causa do riso. Do mesmo modo, a literatura latina, com os escritos de Cícero e Quintiliano, examina o riso sob o ponto de vista da ética, mas o considera um recurso da retórica, ao focar os modos e os objetivos de seu emprego na oratória.

O crítico Vilas (1968) afirma que o conceito literário de humor, na Europa, iniciou-se na Espanha, com Marco Valerio Marcial, que viveu entre os anos 43 e 104 e

* Este trabalho é derivado da dissertação de mestrado intitulada *Do fato ao texto literário: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar*, defendida pela autora em 1999, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), de Assis, SP.

escreveu epigramas inspirado no tom festivo do humor popular da época. Cita exemplos de escritores franceses e ingleses dos séculos XV e XVI, como François Rabelais, com obras de crítica satírica de costumes como *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534), e Montaigne, que, em sua obra *Essais* (1580), populariza a acepção de humor como momentânea disposição de ânimo de uma pessoa.

O crítico trata, ainda, de Ben Johnson, considerado pelos ingleses como o criador de *the comedy of humours*. Em suas publicações *Every man in his humour* (1598) e *Every man out of his humour* (1599), ele distingue dois tipos de humor: o inato, que caracteriza uma pessoa e a diferença de outra, ou seja, o seu temperamento; e o que é adquirido, talvez por imitação, “à moda de”, expressando-se ridiculamente na forma de comportamento, vestuário, fala, tão bem representado pelas personagens de Molière.

A partir de então, já no século XVII, indiscutivelmente o humor europeu sofre influência, direta ou indireta, da literatura espanhola de Cervantes e Quevedo. No entanto, no final desse mesmo século, o inglês William Temple, autor de *Of poetry* (1690), depois de detectar elementos humorísticos coincidentes em vários escritores de seu país, torna-se o primeiro a postular que o humor é característica do povo inglês e o vocábulo *humour*, peculiar desse idioma.

Daí em diante, o “humour inglês”, situado numa zona neutra e indefinida, que não nega nem afirma, converte-se em orgulho nacional, considerado pelos próprios ingleses como o melhor do mundo e aceito por todo o resto da Europa. Assim, aplicado ao estilo anglo-saxão, o *humour* consiste em dizer ou representar, em tom aparentemente sério, as situações engraçadas, insólitas, ou mesmo funestas, tendendo, neste último caso, a ser também sarcástico. De qualquer forma, ressalvados os exageros, não se pode esquecer de que os ingleses foram os responsáveis pela inclusão da palavra *humour* no vocabulário da crítica literária.

No século XVIII, época dos descobrimentos científicos, estabelece-se a diferença entre o humor, mais alegre e natural, e a espíritosidade, ou perspicácia (*ingenio*, em espanhol; *wit*, em inglês), considerada categoria superior, porém baseada na amargura. Além do mais, importa salientar que as deficiências físicas e mentais também serviram de objeto para escritos sarcásticos. Por outro lado, na segunda metade desse mesmo século, houve sensível mudança no conceito de humor, visto que se transforma a visão satírica das anomalias em atitude de compreensão e benevolência diante delas.

No século XIX, os alemães publicaram tratados sobre o humor, com destaque para Johan Paul Friedrich Richter, com a obra *Vorschel der Ästhetik* (1804), na qual afirma que o riso instaurado pelo humor funciona como uma espécie de fuga da realidade, da dor e do sofrimento.

Importa destacar, ainda, no final do século XIX e início do XX, o filósofo francês Henri Bergson, o austríaco Sigmund Freud e o literato italiano Luigi Pirandello, dentre os que contribuíram com importantes ensaios sobre o humor.

Bergson publica “*O riso*”, em 1987. Obra em que analisa o riso, especialmente aquele provocado pelo elemento cômico. Enfatiza que o riso é provocado quando se instaura o absurdo, que só é cômico por estar relacionado ao que parece impossível ao homem ou ao seu comportamento. O absurdo, no caso, é simplesmente um meio muito eficaz de revelar a comicidade de uma situação. Resulta daí que não é propriamente uma repentina mudança de atitude que provoca o riso, mas o estranhamento causado pelo que há de involuntário nessa mudança, já que o cômico é casual, de acordo com a teoria de Bergson.

Para o autor, o humor decorre, ainda, da insensibilidade humana, em oposição à emoção, diante dos fatos da vida. O riso, para produzir todo seu efeito, necessita de “algo como certa anestesia momentânea do coração” (BERGSON, 1987, p.13) e deve dirigir-se à “inteligência pura”, na medida em que muitos dramas podem ser transformados em comédia, se forem presenciados por um espectador neutro, isto é, indiferente aos acontecimentos. Em vista disso, é o homem que se apresenta como espetáculo ao próprio homem.

Outro aspecto salientado pelo filósofo é a dimensão social do riso, em virtude de, muitas vezes, ele só adquirir sentido porque está relacionado aos costumes e idéias de determinada comunidade ou época. No caso, o riso é um gesto social empregado para ressaltar ou reprimir certas pessoas ou acontecimentos que subvertem as normas convencionadas.

Bergson refere-se também à comicidade das palavras, que consiste em provocar certo desvio de linguagem com a inserção de um disparate em um modelo consagrado de frase ou através de um jogo de palavras, sempre se considerando o contraste com o contexto evidenciado.

Merece ainda destaque a oposição entre ironia e humor, demonstrada por Bergson. Para ele, a ironia enuncia o que deveria ser, fingindo acreditar ser precisamente o que afirma. O humor, pelo contrário, descreve “cada vez mais meticulosamente o que é fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser” (1987, p.68). Diante disso, a relação contrastante está em que a ironia, de natureza retórica, fundamenta-se no ideal e o humor, mais científico, baseia-se no real.

Assim, vale ressaltar que o pensamento bergsoniano sobre o riso se funda na percepção das contradições e o efeito cômico se manifesta em toda atitude humana que se assemelhe a um gesto mecânico, automático, isto é, um movimento sem vida. O filósofo comprova isso com alguns exemplos, como aquele dos soldadinhos de chumbo enfileirados que, ao caírem uns sobre os outros, provocam o riso na criança.

Por seu turno, Freud dedica-se ao estudo do risível indiretamente em suas obras e, em especial, nos ensaios “Os chistes e as espécies do cômico” (1905) e “O humor” (1927). Abordando o tema de forma distinta da de Bergson, Freud assinala que o risível é percebido em três domínios diferentes, ou seja, o chiste, o cômico e o humor, apesar do caráter liberador comum entre eles. O teórico vincula tais domínios ao princípio de prazer, já que são modos de obtenção do prazer pela

atividade intelectual. Ele ressalta que o humor se distingue por possuir qualquer coisa de grandeza e elevação que o chiste e o cômico não têm.

Na concepção freudiana, a característica essencial do humor funciona como uma superação ou defesa do ego diante das provocações advindas da existência, as quais podem traumatizar o homem. De qualquer forma, o que se percebe é que a sua teoria frequentemente relaciona o humor e o riso com a sexualidade e a obscenidade, fatores considerados importantes devido a determinados tabus que a sociedade consegue incutir nas pessoas.

A seguir, sobressai-se Luigi Pirandello, que publica, no início do século XX, seu ensaio *L'umorismo* (1920), indispensável para a compreensão de sua obra e básico para o estudo do humorismo e da literatura, especialmente da dramaturgia em geral.

No citado ensaio, Pirandello declara que o humor, embora de difícil definição, possui várias facetas, segundo as diversidades que naturalmente se manifestam quanto à língua, à nacionalidade, ao contexto social e histórico e ao talento e estilo dos escritores. Não obstante, tais facetas apresentam uma base comum, isto é, são dotadas de uma mesma essência, que é, em última instância, a que provoca o riso.

Ao comentar que o humor se valoriza com o emprego da ironia, Pirandello estabelece a distinção entre o modo teórico e o filosófico de entender a ironia. Para tanto, explica que a ironia como figura de retórica implica uma contradição fictícia entre o que se diz e o que se pretende que seja entendido. Já com o sentido filosófico, tão difundido pelo movimento romântico alemão, a ironia é essa força que permite ao escritor dominar a matéria de que trata e reduzi-la a uma paródia, ou a uma farsa declarada.

No caso da ironia retórica, por se fundamentar em contradição fictícia, apenas deprecia a realidade. Ao contrário, a ironia romântica com sentido filosófico, embora dela não se possa separar também o caráter burlesco e mordaz, deve ser entendida como um alerta, pois convida o leitor, ou ouvinte, a refletir sobre algum assunto.

Diante dessas considerações, Pirandello conclui que o verdadeiro humor está mais próximo da ironia filosófica, tendo em vista que ele consiste no sentimento do contrário produzido, em especial, pela atividade de reflexão sobre as diversas simulações da luta pela vida, percebidas pela aguda intuição do escritor.

2 Humor, Carnavalização e Paródia

Merece ainda destaque o pensamento de um dos mais importantes teóricos da literatura do século XX, o russo Mikhail Bakhtin, cujos estudos *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965) revelam as formas e expressões do riso, principalmente através do enfoque das tradições e das fontes do carnaval.

Segundo o autor, o século XVI marca o apogeu da história do riso com o romance de Rabelais. Tal situação motivou-o a uma investigação mais profunda dos

domínios da literatura cômica popular da Idade Média e do Renascimento que, apesar da sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, em que o carnaval ocupa um lugar de destaque.

A teoria bakhtiniana define o carnaval como “uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual” (BAKHTIN, 1981, p.105), em que o povo encarna uma forma especial de vida, ou seja, uma segunda vida em um mundo invertido, baseada no princípio do riso. Com efeito, a cultura do riso é essencial para a concepção de carnaval de Bakhtin.

A propósito, o autor destaca que esse riso se manifesta devido à inversão de valores que evidencia a oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e autoritário de uma época, uma vez que derruba as barreiras impostas pela condição social, idade, cultura e qualquer tipo de relação entre superiores e subordinados. Diante disso, as hierarquias são ridicularizadas e deixam de existir os estamentos sociais, na medida em que não há mais diferenças, e estabelece-se a igualdade entre os mais diversos seres, que se misturam pelo riso universal ambíguo.

Dessa forma, todos os que participam deste espírito de transgressão das leis tendem a valorizar as manifestações das chamadas classes marginais da sociedade, em detrimento dos poderes próprios das autoridades. Tal comportamento justifica-se, já que, como foi explicado, uma das funções mais importantes do riso, caracterizado basicamente como fenômeno de comunicação humana que resulta de uma oposição de sentimentos ou idéias em um determinado sistema sócio-cultural, é revelar-se como uma manifestação de conflitos sociais. Em vista disso, percebe-se que o humor, mesmo crítico, também pode provocar o riso ao evidenciar a relação problemática do ser humano com o autoritarismo de certas estruturas sociais de poder, embora nem sempre isso ocorra.

Em decorrência, encontra-se aí uma visão de mundo específica, marcada pelo riso provocado pelo caráter liberal e contestador da subversão de valores sociais preestabelecidos. Essa cosmovisão carnavalesca cria uma linguagem simbólica susceptível de transposição para a linguagem da literatura. Tal processo de transposição é denominado, na teoria bakhtiniana, de “carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 1981, p.105), cuja essência está no seu caráter ambivalente, em razão da plurissignificação da linguagem empregada para focalizar as imagens que traduzem a vida deslocada do seu curso habitual. Com isso, a linguagem literária enfatiza a ambigüidade, ou seja, as palavras adquirem múltiplos significados, que possibilitam a renovação de sentidos.

Ao analisar as particularidades características do cômico-sério, Bakhtin destaca que o problema da carnavalização da literatura é uma das mais importantes questões da poética dos gêneros, visto que existe uma influência determinante do carnaval na literatura. Assim, a paródia sobressai-se como elemento indispensável a todos os gêneros carnavalizados, tendo em vista que ela se constitui no modo privilegiado de fazer carnavalização artística.

A propósito, Hutcheon (1985, p.13), pesquisadora das manifestações artísticas pós-modernas, em sua obra: *Uma teoria da paródia*, salienta que a paródia é uma forma estética dotada de auto-reflexividade dialógica, e não monológica, e define-a como “uma forma de discurso interartístico”, que mostra uma relação explícita entre as diversas expressões da arte para criticar e reavaliar as semelhanças ou diferenças existentes entre os textos comparados e gerar humor crítico. Ela declara, ainda, que uma das tendências da literatura pós-moderna é parodiar o discurso não-literário.

Com efeito, percebe-se que a intertextualidade, ou seja, a relação entre textos que remetem uns aos outros, é uma característica inerente à paródia. Entretanto, sendo paródica, a intertextualidade estabelece-se não só na semelhança com o texto primitivo como na diferença crítica revelada na mudança de linguagem ou de foco analítico, com deliberada intenção de produzir humor.

Assim, importa reafirmar que a paródia, sendo concomitantemente especular e crítica, supõe a retomada de uma escrita por outra e seu referente é bem marcado, na medida em que ela se define ao se propor refletir outro texto. O texto paródico, embora exija certa distância crítica, identifica-se na comparação com o outro texto, movimentando-se num vaivém intertextual em que o leitor detecta a diferença irônica nele contida.

3 Scliar e Humor

Como um exemplo desse processo criativo, encontra-se, na literatura brasileira, a recriação paródica que empreende o escritor brasileiro Moacyr Scliar, ao carnavalizar a notícia, transformando-a em crônica publicada semanalmente no jornal *Folha de São Paulo*.

O gesto escritural de carnavalizar a notícia, na criação literária scliariana, instaura a paródia, que é um dos mais poderosos instrumentos da crítica social, como imitação intencionalmente contestadora. O escritor emprega esse importante recurso literário com maestria, intensificando seu efeito com as tonalidades específicas do humor como experiência estética para conferir transcendência à crônica, em oposição ao caráter efêmero do texto escrito em jornal.

Entre a crônica e a notícia há um ponto de intersecção em que a intertextualidade se realiza no encontro das semelhanças e das diferenças e mostra que a crônica alude à notícia, embora suas construções tenham intenções diferenciadas. Isto se explica, em última instância, porque a notícia está comprometida com a veracidade dos fatos e a crônica, por ser ficção, opera ludicamente com esses fatos.

É importante ressaltar que as notícias selecionadas por Moacyr Scliar para serem transformadas em crônicas, já apresentam contornos inusitados, os quais acirram o efeito crítico-humorístico na atmosfera literária criada pelo escritor para evidenciar a importância desse diálogo paródico entre os textos. Numa carta com data de 15 de maio de 1997, endereçada a esta pesquisadora, Scliar esclarece que para escolher as notícias, vai lendo o jornal todos os dias. De repente, lá está: algo que, por ser patético, ou grotesco, ou inusi-

tado pega a condição humana, por assim dizer, despreviada. Não é realismo mágico, mas é a realidade em seu limite, a realidade que às vezes parece ficção.

Quanto à linguagem propriamente dita, a empregada por Scliar possui marcas de oralidade, com construções lingüísticas imbuídas de uma variedade de fios ideológicos, que articulam a visão crítica sobre diversos tipos de relações sociais e permitem o riso melancólico e reflexivo, particularizado pelo próprio autor como “humor judaico ou equivalente”.

As narrativas escritas em tom irônico levam o leitor a rir e, ao mesmo tempo, a refletir sobre a temática proposta, pois, com humor crítico e misturando realidade e imaginação, Scliar questiona um dos grandes problemas da modernidade: como o ser humano pode encontrar a si mesmo e entender-se no conturbado mundo de hoje. Em função disso, a força da palavra da ficção, mesmo em textos curtos como o da crônica, permeia desde o conflito interpessoal até a conjuntura social.

Assim, Moacyr Scliar perscruta a vida humana e a desvela ao público, apresentando uma importante criação literária que analisa a realidade vivente e se contrapõe a convencionalismos sociais cristalizados. Como cronista em busca de situações insólitas, ele revela profunda preocupação com os acontecimentos relacionados ao ser humano, fazendo-o de forma a estimular no leitor o riso, mas um riso contido, reduzido, que não se manifesta na gargalhada escancarada, e sim no meio-riso, aquele que enlaça comicidade e amargura.

Em verdade, não há como definir esse tipo de humor praticado por Scliar. Pode-se dizer apenas que é um humor sutil que busca humanizar o sofrimento e os sentimentos, sem distinção, como contributo para um mundo mais justo e igualitário. O escritor ataca a hipocrisia que estrutura determinadas relações sociais, abarcando temas relacionados à família, à saúde, à alimentação e à oposição riqueza e pobreza, entre outros.

Scliar já havia se referido a essa modalidade de humor no livro “Do Éden ao divã: humor judaico” (1991), publicado em conjunto com dois outros autores, Finzi e Toker.

O autores assinalam que o “humor judaico” não tem uma definição precisa, mas pode se distinguir por não lutar só “contra”, mas também “por”: “por uma ética pessoal isenta de preceitos restritivos tradicionais, por uma sociedade mais justa, e pela liberdade de cada qual ser como é sem temer a ação insidiosa do preconceito” (SCLAR; FINZI; TOKER, 1991, p. 2), visto que se caracteriza por desafiar os sistemas sociais vigentes e criticar as desigualdades, em defesa de justiça no tocante aos direitos humanos.

Szklo (1990) em sua obra *O bom fim do shtetl*: Moacyr Scliar, ressalta que esse humor funciona como uma espécie de escapismo para o ser humano. Assim, o homem tende a esquecer-se dos problemas e, conseqüentemente, tem a sensação de estar em paz consigo mesmo. Pode-se afirmar que é um humor sutil, mesclado de comicidade e amargura, que busca humanizar o sofrimento e os sentimentos, indistintamente, com o intuito de contribuir para uma sociedade mais justa.

Como se pode notar, o recurso literário do humor da paródia consiste num dos mais importantes instrumentos da crítica social feita com uma espécie de humor que não só denuncia os problemas, mas convoca o leitor à cumplicidade reflexiva com o autor.

Referências

- ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Brasília: Hucitec, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FREUD, S. Humor. In: _____. *Obras psicológicas completas: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. Os chistes e as espécies do cômico. In: _____. *Obras psicológicas completas: os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- PIRANDELLO, L. *Ensayos: el humorismo*. Madrid, España: Guadarrama, 1968.
- SCLIAR, M.; FINZI, P.; TOKER, E. *Do Éden ao divã: humor judaico*. São Paulo: Shalom, 1991.
- SZKLO, G. S. O bom fim do shtetl: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- VILAS, S. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1968.

Lealis Conceição Guimarães*

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).
Docente e Coordenadora do Curso de Letras da Universidade
Norte do Paraná (UNOPAR).

e-mail: <lealisg@yahoo.com.br>

* Endereço para correspondência:

Rua Espírito Santo, 1097, CEP 86020- 420 – Londrina, Paraná,
Brasil.
