



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

The Humor in Short Story of Moacyr Scliar: a Representative of the Contemporary Fiction

Angela Maria Pelizer de Arruda**

Resumo: Moacyr Scliar é contista, cronista e romancista em consonância com o seu tempo, utiliza o humor 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, este artigo 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.

Palavras-chave: Moacyr Scliar. Conto. Humor.

Abstract: Moacyr Scliar is short story writer, novelist and chronicler in line with his time, which uses the feature of humor in many of his works and in various situations. For the selection of corpus fictional, the short story will be the privileged genre, as this is considered the genre of contemporary for its synthesis and for being able to portray the reality of modern man, since it uses common themes, the small facts own the everyday average person. With this, the work proposed here aims to draw a parallel between the fictional art of Moacyr Scliar and its post-modern trends and the concept of humor. With this goal will be possible to observe the approach taken by the author in this feature types to be satirized and this may reflect the contemporary reality regarding the representativity of the humor in the postmodern movement, considering the first as having a critical part in such context.

Keywords: Moacyr Scliar. Short Story. Humor.

Introdução

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.

Scliar 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 1970 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 norte-americana.

Já nos anos 1980, 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 1990, o autor foi convidado a reescrever *O guarani* para jovens leitores. Além disso, publicou o romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, o livro *Contos reunidos*, entre outros, e participou 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 S. 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 e o fez até o início de 2011, quando da sua morte.

Descendente de família russo-judaica, Moacyr Scliar vê sua infância como uma grande 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, p. 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, p. 5).

Dessa condição judaica, o autor revela ter nascido a ironia e a ferocidade de suas obras, acentuadas por ser estudante de Medicina. Scliar continua dizendo que: “O humor melancólico dos meus livros é, na realidade, uma forma irônica de reclamar, de revelar desconformidade” (*Autores gaúchos*, 1989, p. 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 metáforização que leva a um plano simbólico intensifica a denúncia social em torno de criaturas marginalizadas e aviltadas no processo da luta pela sobrevivência (JOSEF, 1987, p. 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. afirma que Scliar é admirável pelo seu lirismo, mas peca pela incapacidade de sustentar os símbolos que cria. Lafeté (citado por MONIZ, 1982, p. 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 citados vejam como negativa essa degradação do símbolo, tal procedimento tem sua significação em Scliar. O que o autor faz é expressar seu compromisso sociopolítico por meio 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, p. 60).

Essa negatividade em Scliar resulta na alegoria e ironia. É por meio 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 tranquilamente 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, p. 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. Assim, 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 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 não pretendemos esgotar os vários temas e recursos utilizados pelo autor; são apenas os de maior relevância para esta pesquisa, de acordo com os objetivos preestabelecidos.

1 Espaço vital

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” 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 heroicos 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, o conto “Espaço vital” traz uma reflexão bem humorada, e ao mesmo tempo bastante crítica.

“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, pela 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, p. 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, p. 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 nomenclatura, 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, p. 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.

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, p. 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, p. 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 peles se toquem, que poros, coincidindo, transformem-se em canais permitindo o fluxo, o intercâmbio 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, p. 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, p. 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 ideia 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 motivo relevante 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 esse 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 tranquila, 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, por meio 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.

2 “Como era bela a escravidão”

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 plateias 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 (KELLY citado por 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-modernismo.

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).

No 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. O conto “Como era bela a escravidão” retrata uma situação vivida pela mulher contemporânea e aponta para suas reações diante de tais conflitos. Em alguns casos, a situação é realmente muito mais trágica do que cômica.

“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, p. 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, p. 59). Passa por ele e se atira pela sacada do apartamento que fica no 13º andar.

O problema da relação de gênero, nesse 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, p. 57).

Por intermédio 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 pelos adjetivos e pelo o 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. Assim,

[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 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 de 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. Logo,

[...] 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, p. 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 uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso (BERGSON, 2001, p. 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. 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 por meio 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.

3 “O velho Marx”

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, p. 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. É pela palavra que poetas, romancistas, contistas e cronistas expressam suas ideias 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, p. 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, p. 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.

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 Ióssel, “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 antiesquerdistas 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, p. 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, p. 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.

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 antiesquerdistas, 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.

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. Assim,

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, p. 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 “Shazam”

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, p. 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 ideias, formas, conceitos e conteúdos e de “ser aceita como fenômeno absolutamente natural, despreocupado de citação, de fontes, influências e referências” (OLMI, p. 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 paródia (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.

No conto a seguir, veremos como, pela intertextualidade, o humor se instala dentro da narrativa para aliviar ou até mesmo desmistificar alguns heróis. No conto “Shazam”, temos o relato da vida de um grande herói depois de sua aposentadoria.

“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, p. 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 superpoderes – 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 superpoderes 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. O narrador esclarece:

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 feticlista fixado em objetos começando pela letra Z [...] Ninguém conseguia aplicar uma injeção no Super-Homem; as agulhas quebravam naquela pele de aço (SCLIAR, 1995, p. 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 superpoderes 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 por meio da diferença, como afirma Vladimir Propp (1992, p. 59): “toda *particularidade* ou *estranheza* 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. 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 (PROPP, 1992, p. 60).

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 superpoderes 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 à afirmação de Linda Hutcheon de que 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, 1995, p. 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 frequentando, 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, p. 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 de 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, p. 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.

Conclusão

Frente a esse quadro de apenas três contos entre tantos de Moacyr Scliar podemos afirmar que o humor contemporâneo não 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.

* Este artigo originou-se da dissertação de Mestrado da autora com o título *O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise de contos de Moacyr Scliar*.

** **Angela Maria Pelizer de Arruda** possui Graduação em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual de Londrina e Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente é doutoranda em Letras pela mesma instituição e professora de Língua Portuguesa pela Rede Estadual de Educação e docente na Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Referências

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

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

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

DUCADOS, Henda. Género, raça e classe – a feminização da pobreza: a estratificação do Sector Informal Urbano de Luanda. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt3-005>>. Acesso em: 15 jul. de 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FISHER, Isaura Rufino; MARQUES, Fernanda. Gênero e exclusão social. *Trabalhos para discussão*, n. 113/2001, ago. 2001. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (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.

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

JOSEF, Bella. Literatura judaica no Brasil. *Herança Judaica*, São Paulo: UNESP, v. 68, jun. 1987.

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

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

OLMI, Alba. Literatura grega: intertextualidade e interdisciplinaridade. *Revista Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 23, n. 34, p. 7 - 43, jan./jun. 1998.

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

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

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

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