

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

EDNA RODRIGUES ARAUJO

**A COMICIDADE MANEIRISTA EM *O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ*,
DE MOACYR SCLIAR**

Goiânia

2015

EDNA RODRIGUES ARAUJO

**A COMICIDADE MANEIRISTA EM *O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ*,
DE MOACYR SCLIAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para obtenção do título de Mestra no Curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Rodrigues.

Goiânia
2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Araujo, Edna Rodrigues.

A663c A comicidade maneirista em O Exército de um homem só, de Moacyr Scliar [manuscrito] / Edna Rodrigues Araujo – Goiânia, 2015.

81 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Strito Senso* em Letras, 2015. “Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.

Bibliografia.

1. Humorismo brasileiro. 2. Maneirismo (Literatura). 3. Fusão cultural. I. Título.

CDU 821.134.3(81).09(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO

EDNA RODRIGUES ARAUJO

**A COMICIDADE MANEIRISTA EM *O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ*, DE
MOACYR SCLiar**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Goiânia, ____ de _____ de 2015.

Prof. Dr. Divino José Pinto
Coordenador do Curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
Orientadora

Banca Examinadora da Defesa

Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues – PUC Goiás (Presidente)

Prof^a. Dr^a. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva – UNB

Prof^a. Dr^a. Maria Teresinha Martins do Nascimento – PUC Goiás

Prof. Dr. Éris Antônio de Oliveira – PUC Goiás (Suplente)

Ao meu marido, Aldemar Pereira Barros, que me ensinou a acreditar em meus sonhos e lutou por eles junto comigo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que, em sua infinita bondade, permitiu esta caminhada, acompanhando-me neste universo acadêmico do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

À professora Doutora Maria Aparecida Rodrigues, orientadora deste trabalho, pelo acompanhamento e diretrizes em todas as etapas, pela dedicação, encorajamento, apoio, carinho pessoal e profissional, pelo respeito com que sempre tratou todas as minhas dúvidas, meus erros e acertos durante a execução desta pesquisa. Todo o meu respeito e imensa gratidão.

À Fundação de Amparo a Pesquisa – FAPEG, pelo apoio financeiro neste estudo.

Especialmente ao meu marido Aldemar Pereira Barros, pela paciência, generosidade, compreensão em todos os momentos de ausência para que a conclusão deste sonho se tornasse realidade.

Aos meus pais, Osvaldo Rodrigues Araujo e Maria Luzia Araujo Rodrigues, que me ensinaram a lutar por meus objetivos e ideais, sempre enfrentando os desafios com coragem e perseverança.

Aos meus familiares: minha irmã Edileuza, meus cunhados Edmar e Lindomar, minha cunhada Quirina, meus sobrinhos Patrick e Isabella, Lindomar Filho e Brenda, os quais sempre estiveram confiantes em minha capacidade de luta e persistência.

Aos meus amigos especiais André Luiz, José Luiz e Dona Benedita (“Dona Didita”), pelo amor, carinho, incentivo e amizade durante todos os momentos nesta caminhada de curso. Amigos iluminados e amados, pilares desta conquista.

Aos meus Professores Timóteo David Marcelino de Oliveira, Orivaldo Guimarães Rodrigues, Oduvaldo Santana Junior e Eduardo Lorenzoni da Universidade de Rio Verde – UniRV, externo minha eterna gratidão, por incentivar meus estudos, pelo

apoio, carinho e amizade dispensados durante o período de conciliação de estudos entre a Graduação em Direito e o Mestrado em Letras.

Às Professoras Mestras Ana Cláudia Garcia de Carvalho e Rosimeire Soares da Silva, pelo carinho pessoal, incentivo e amizade.

Ao Tenente Coronel Wilmar Rubens Alves Rodrigues Comandante do 2º Batalhão de Polícia Militar – Batalhão Gama Cerqueira e ao Major Jeovaldo Ataídes de Moura, Comandante da 19ª Companhia Independente de Polícia Militar/Companhia de Patrulhamento Especializado, na cidade de Rio Verde, Goiás, por todo o apoio e incentivo.

Aos demais Oficiais e Praças desta Unidade Militar, pelo apoio concedido para o meu aprimoramento profissional e pessoal. Meus agradecimentos sinceros.

Ao Comandante, Subcomandante, demais Oficiais e Praças da Academia da Polícia Militar do Estado de Goiás – APM GO, pelo acolhimento nas dependências desta Unidade de Ensino durante os anos em que precisei me deslocar da minha cidade para as aulas e orientações na PUC GO - Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Aos servidores administrativos e a todo corpo docente da PUC – Goiás, pela paciência e ajuda a mim dispensadas durante todo este processo de ensino-aprendizagem.

Aos demais colegas de curso, companheiros de muitos momentos nesta caminhada acadêmica.

A Literatura não pode mudar o mundo, mas a minha geração achava que sim... Em todo caso, se a Literatura mudar pessoas, isto já é suficiente. E ela muda.

Moacyr Scliar

RESUMO

O presente trabalho visa mostrar, por meio da análise crítica, a comicidade maneirista na obra *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar. O caráter híbrido do cômico e suas variações são elementos significativos para a composição do riso nessa narrativa. A partir disto, questiona-se se a obra de Moacyr Scliar possui características maneiristas. A pesquisa de cunho metodológico com abordagem qualitativa estudou o riso com ênfase no conceito de Maneirismo, enfatizando-o não como estilo de época, mas como efeito estético. Assim, o objetivo desta pesquisa é analisar o modo de obtenção da comicidade, expondo, a partir do Maneirismo, a construção do riso. O resultado obtido confirma que, de fato, a obra possui características maneiristas por inovar a forma de apresentar a narrativa. Esta dissertação se justifica por ser uma obra importante para pesquisas futuras, para professores de literatura e demais interessados. Sendo assim, pode-se comprovar que o Maneirismo, como efeito estético, mostra que não há palavras inocentes na construção discursiva na obra *O exército de um homem só*, e que o humor, nessa novela, pode enfeitiçar, chocar, incitar ou desagradar, apresentando-se sob diferentes matizes.

Palavras-chave: Moacyr Scliar, Maneirismo, Hibridismo, Riso, Humor.

ABSTRACT

This paper shows, through critical analysis, the comic Mannerist work in *O exército de um homem só*, by Moacyr Scliar. The hybrids character of the comic and its variations are significant elements for the laughter composition in this narrative. From this, it was asked if the work by Moacyr Scliar has Mannerist features. The methodological study and qualitative research studied the laughter with emphasis on concept of mannerism, emphasizing it not as a period style, but as aesthetic effect. The objective of this research is to analyze the method of production of the comic, exposing, from mannerism, the construction of laughter. The result confirms that, in fact, the work has Mannerist characteristics by innovating the way of presenting the narrative. This work is important because can support future researches, for literature teachers and others interested in dichotomous spheres dealing with the real and unreal, rational and irrational. Thus, it can be proved that the mannerism as aesthetic effect shows that there are not innocent words in the construction of the work in *O exército de um homem só*, and that the humor, of this novel, can bewitch, shock, incite or displease, presented it about different shades

Keywords: Moacyr Scliar, Mannerism, Hybridity, Laugh, Humor.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. O CARÁTER HÍBRIDO DO CÔMICO EM <i>O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ</i> : AS VARIÇÕES DO RISO	14
1.1 A Ironia como estranhamento	22
1.2 Paródia às avessas: a paródia da paródia	30
1.3 Uma sátira das estruturas sociais	34
1.4 Caricatura: uma forma de expressão	38
1.5 O humor negro na construção da comicidade	43
2. A COMICIDADE MANEIRISTA	46
2.1 O Maneirismo e sua influência em <i>O exército de um homem só</i>	47
2.2 O enigmático mundo disforme e de figuras simbólicas	51
3. O RISO: FENÔMENO DE COMICIDADE MANEIRISTA.....	57
3.1 A comicidade maneirista na composição discursiva	59
3.1.1 O cômico na linguagem.....	60
3.1.2 A comicidade de caráter.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Contar uma história é estabelecer vínculos afetivos com as pessoas. Para isso servem as palavras, para estabelecer laços entre as pessoas – e para criar beleza.

Moacyr Scliar

Nesta pesquisa, a proposta a ser defendida consiste em mostrar a comicidade maneirista na obra¹ *O exército de um homem só*² (1973), de Moacyr Scliar³, um escritor brasileiro que está entre os doze mais lidos no exterior e que conseguiu transitar com maestria dentre os múltiplos gêneros literários, como: contos, romances, novelas, ensaios, crônicas e também a literatura infanto-juvenil.

A novela que tem como personagem Mayer Guiznburg, um judeu, utópico socialista, marxista que sonhava fundar uma nova sociedade, no Brasil, com o nome de Birobidjan. Ele foi um jovem muito rebelde, desde a infância, causando, assim, muitos desgostos ao pai, que desejava ver o sonho de ser rabino realizado na figura do filho caçula. Mayer e seus amigos marxistas, incluindo Léia, com quem se casa,

¹ Conjunção de suporte material de artefato, arte-fato e objeto estético. É a resultante e a união de todos esses elementos, não devendo ser confundida com nenhum deles isoladamente (KOTHE, 1996, p. 92).

² Narrativas da ficção brasileira contemporânea, publicado na década de 70, no ano de 1973.

³ Moacyr Jaime Scliar nasceu em 23 de março de 1937, em Porto Alegre (RS). Seus pais, José e Sara Scliar, migraram para a América em busca de melhor sorte, oriundos da Bessarábia (Rússia), chegaram ao Brasil em 1904. É autor de mais de 80 livros, uma obra que abrange vários gêneros: ficção, ensaio, crônica e literatura juvenil. Muitos destes foram publicados nos Estados Unidos, França, Alemanha, Espanha, Portugal, Suécia, Argentina, Colômbia, Israel e outros países, com grande repercussão crítica. Entre outros, recebeu os prêmios: Prêmio Joaquim Manoel de Macedo (1974), Prêmio Erico Veríssimo (1976), Prêmio Cidade de Porto Alegre (1976), Prêmio Guimarães Rosa (1977), Prêmio Brasília (1977), Prêmio Jabuti (1988, 1993 e 2000), Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (1989), Prêmio Casa de las Americas (1989), Prêmio Pen Clube do Brasil (1990), Prêmio José Lins do Rego (Academia Brasileira de Letras, 1998). Formou-se em medicina em 1962, especializando-se em saúde pública. Em 1993 e 1997, foi professor visitante na Brown University (Departament for Portuguese and Brazilian Studies), nos Estados Unidos. Foi colunista dos jornais *Zero Hora* e *Folha de São Paulo* e colaborou em vários órgãos da imprensa no país e no exterior. Tem textos adaptados para cinema, teatro, tv e rádio, inclusive no exterior. Em 2003, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Depois de sofrer, em janeiro de 2011, um acidente vascular cerebral isquêmico (AVC), faleceu em 27 de fevereiro de 2011, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

vão viver na propriedade de um desses amigos, mas eles após pouco tempo, abandonando suas convicções, deixam-no sozinho.

Ele nomeia esta terra imaginária de Nova Birobidjan, e lá passa a viver para o trabalho, acompanhado por três animais: o Companheiro Porco, a Companheira Cabra e a Companheira Galinha. Discursava para os homenzinhos imaginários, que só ele via.

Tempos depois, aparecem alguns inimigos, quatro trapeiros a quem ele ataca após ser sido atacado. A amante coletiva do grupo, Santinha, será a mais nova moradora do local. Assim que ela sai de Nova Birobidjan, Mayer resolve voltar para casa. Ele se transforma, abandona o ateísmo e passa a trabalhar duro.

Ao deixar o ramo de comércio para ingressar na construção civil, ele enriquece. Torna-se um capitalista e tem uma amante, a secretária e filha de seu amigo. Após a empresa ir a falência, Mayer acaba em uma pensão (situada no terreno de sua antiga empresa, que por sua vez era o terreno onde ficava a Nova Birobidjan), onde tenta reiniciar Nova Birobidjan. Mais uma vez, acaba fracassando.

O Capitão é abandonado, acuado, a tristeza domina-o. Já não tinha muitos homenzinhos para ouvir seus discursos, restando apenas três. Birobidjan, ao tentar uma resistência, no ano de 1970, tem um ataque do coração. No entanto, no começo do livro, ele sobrevive. Esse humanista louco, apesar de tudo, tenta construir uma sociedade coletiva e melhor, um mundo mais justo, independentemente de todas as oposições encontradas pelo caminho. Ele é um exército de um homem só, lutando por justiça.

A personagem de Mayer Guinzburg detém visão e consciência política diferenciada de sua comunidade. Com o uso dos subterfúgios proporcionados pela comicidade maneirista, o autor faz com que sua personagem consiga fugir da alienação do sistema⁴ no qual está inserido, porém não consegue fugir da alienação da mente.

O *exército de um homem só* está incorporado entre as produções literárias da década de 1970 no Brasil, quando o país passava pelos duros anos da Ditadura Militar e por um processo de intensa repressão da criatividade e do pensamento

⁴ Conjunto de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio (KOTHE, 2000, p. 92).

crítico, realizada através do DCDP - Departamento de Censura e Diversões Públicas⁵.

A obra utilizada como *corpus* deste estudo foi analisada a partir de sua forma de expressão estética no estilo maneirista e como suportes para a fundamentação teórica serão abarcadas as obras: *Maneirismo*, de Arnold Hauser (1976); *Maneirismo na Literatura e Maneirismo: o mundo como labirinto*, de René Gustave Hocke (1974); *O Maneirismo* de John Shearman (1978); *Maneirismo: um estilo de época*, de Walkyria Mello (1982); *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, de Henri Bergson (2001); *Comicidade e Riso*, de Vladimir Propp (1992), entre outros. A escolha desses teóricos ocorreu por serem autores importantes como suporte teórico para estudar a narrativa em análise e melhor compreensão da arte cômica maneirista utilizada por Moacyr Scliar no romance *O exército de um homem só*.

Apesar de contarmos em nosso referencial teórico com a obra *Maneirismo: um estilo de época*, de Walkyria Mello, o Maneirismo, aqui, foi tratado como uma forma de expressão estética, tendo em vista que a arte maneirista é uma manifestação artística que não se encerra em uma data determinada.

Ela conseguiu ultrapassar períodos e apresentar-se com seu “conceito”, “modelo” e “*status*” de arte nos mais diferenciados momentos da literatura, diferentemente do que ocorre com os estilos de época, que se encerram em um determinado momento da manifestação da arte.

A obra em análise permite a percepção de características do Maneirismo, quando aponta possibilidades de enfeitiçar (-se) ou chocar (-se), incitar (-se) ou desagradar (-se), ao levar o leitor a deparar-se com uma personagem que é comprovadamente um ser problemático, possuidor de um mundo imaginário, que nega os arquétipos⁶ sociais e rompe com o tradicional, através da individualização, alienação e da saturação de suas experiências culturais.

A escrita, que é delimitada em blocos temporais, faz com que a obra, *corpus* desta pesquisa, torne-se uma arte por labirintos, tendo em vista que, sendo realizada a leitura na sequência de datas, tem-se a diegese com início na página 11,

⁵ Órgão responsável pela censura de produções artísticas no país durante o Regime Militar, de 1972 a 1988. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) tem antecedente no decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934, que criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

⁶ Do Grego *archétypon*, “modelo”, “padrão”. Termo proposto em 1919 por Carl G. Jung, psicólogo e psicanalista suíço (1875-1961).

com as datas 1916 e 1919. No entanto, para que se tenha a sequência, necessário se faz voltar à página 5, no ano de 1928, para só então seguir para a data de 1929, na página 20 da novela. A composição diegética é finalizada no ano de 1970, este também é o ano em que se inicia a composição discursiva da obra.

A comicidade maneirista que se estabelece na obra em pesquisa é uma forma de comicidade que só se instala diante da capacidade e da disposição humana para o riso, pois o homem é um animal que ri e faz rir. Para Bergson (2001, p. 2) “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano [...] rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana”; o riso não é algo obrigatório ou natural, pois do mesmo objeto ou situação que uma pessoa ri, outra pode não rir.

Nas páginas a seguir, à página 20, foram construídos capítulos que trabalham a análise da obra, mesclando-a com a contribuição dos teóricos. E, a partir da fundamentação teórica, este trabalho foi dividido em três capítulos:

- * O primeiro visou apresentar o caráter híbrido do cômico nessa obra e as variações cômicas do riso, de forma a identificar quais os tipos de riso foram encontrados na obra e onde se encontram;

- * O segundo capítulo objetivou mostrar a comicidade maneirista, através de referencial bibliográfico que evidencia as origens, o conceito e as principais características dessa forma de expressão bem como é utilizado na construção ficcional da obra em análise;

- * No terceiro capítulo, buscou-se apresentar o riso como fenômeno de comicidade, analisando a comicidade maneirista presente na composição discursiva, de forma a enfatizar o cômico na linguagem, evidenciando os recursos linguísticos, analisando os aspectos construtivos da personagem a partir do seu caráter.

1. O CARÁTER HÍBRIDO DO CÔMICO EM *O EXÉRCITO DE UM HOMEM SÓ*: AS VARIAÇÕES DO RISO

A ficção é uma maneira de completar a realidade.
Moacyr Scliar

Neste capítulo, será apresentado o caráter⁷ híbrido do cômico e as variações do riso na construção narrativa da obra *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar⁸. A proposta é demonstrar o modo de construção dessa comicidade como procedimento literário.

Para o início das discussões sobre o caráter híbrido, é pertinente apontar o significado de hibridismo. Esse nome tem sua origem proveniente do grego *hybris*, cuja etimologia nos remete a uma mistura, combinação, um mosaico em que dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos são utilizados na composição textual.

Para que uma obra de ficção narrativa seja considerada híbrida, ela terá, obrigatoriamente, que conter, em sua estruturação, no mínimo dois elementos. Esse é um romance em que o autor emprega as características do hibridismo cômico. A narrativa apresenta algumas das variações do riso, que, de forma atípica, são reunidas, dando origem a um terceiro elemento cômico que, em determinados momentos, pode ter as mesmas características ou reforçadas ou reduzidas.

A criação literária, aqui fundamentada nos diferentes tipos de riso, torna-se destaque em um texto⁹ que possui seus capítulos estruturados no formato de blocos temporais que irão situar as diferentes fases da vida da personagem principal, Mayer Guinzburg, e suas particularidades individuais e familiares.

Assim, diante dessa narrativa que se compõe com o emprego do hibridismo cômico é que surgem alguns elementos do humor. Dentre estes, destacam-se: a

⁷ Caráter - (gr. *χαρακτήρας*, *ήθος*; lat. *Character*, in. *Character*, fr. *Caractère*, al. *Charakter*, it. *Caratteré*). Propriamente o sinal, ou o conjunto de sinais, que distingue [...] e permite reconhecê-lo [...] entre os outros.

⁸ Artefato gerado a partir do suporte material no momento em que, pela leitura, é gerado um objeto estético no leitor (KOTHE, 1986, p. 92)

ironia, a sátira, a caricatura e o humor negro, utilizados para fortalecer o discurso crítico da narrativa. O humor é o elemento de ligação entre o real e o irreal, entre o visível e o invisível da obra. A professora e pesquisadora Gislene Barral, em sua tese de doutorado defendida em 2008, aponta que:

Por trás de uma caracterização absurda, risível, ridícula, emerge [...] o sonhador vencido, o guerreiro de uma utopia. E para ele o riso só resiste como forma de vitória, de salvação, de superação. Alienado, marginalizado, estigmatizado pela sociedade, a personagem dá a ver o humor como uma saída, como uma confissão de impotência, mas, ao mesmo tempo, como uma situação que lhe dá força. [...] (2008, p. 130).

Moldando uma personagem com características definidas com força de vontade para lutar, que torna-se possível perceber o caráter híbrido do cômico implícito nessa obra. Tal personagem “extraí dos acontecimentos mais penosos e mais trágicos a sua hilaridade; daquele que vê tudo aquilo que não é permitido ver; que descreve o fato dramático – a desilusão ante o mundo do capital – [...]” (SZKLO, 1990, p. 62). Esses momentos são perceptíveis desde a infância do filho caçula da família Guinzburg. Daí resulta o seu inconformismo e a sua rebeldia que chegam às fronteiras da loucura, da perturbação mental, da alienação social:

1919

Com a Revolução Russa, Mayer Guinzburg ficou ainda mais revoltado — continua Avram. — Acordava à noite gritando: ‘Às barricadas!’ Não me chamava de Avram, mas sim Companheiro Irmão; e dizia: o que é meu é teu, o que é teu é meu — não há mais propriedade privada. Resolveu que usaríamos até a mesma escova de dentes, e, de fato, jogou fora a sua. Eu não quis contrariá-lo, mas deixei de escovar os dentes: tive muitas cáries por causa disto (SCLIAR, 1997, p. 17).

1929

‘O capitalismo agoniza!’ — gritou Mayer Guinzburg quando ouviu falar do crack na bolsa de Nova York. José Goldman concordou com entusiasmo. Léia preferia calar. Tinha suas dúvidas (SCLIAR, 1997, p. 20).

A realidade vivida é diferente da visão idealizada de um mundo novo e da procura de melhoras e de igualdade para todos. Otimista, Guinzburg segue seu projeto socialista, sempre movido por uma compulsão idealística que ele projeta fundar em Nova Birobidjan. O cômico é utilizado para narrar o universo de alguém que insiste em permanecer aprisionado em um passado distante e mergulhado em uma projeção de futuro.

Também, percebe-se a importância, nesta pesquisa, da definição do termo “cômico”, antes que nos aprofundemos nas variações do riso que compõem essa narrativa. Verena Alberti, professora e pesquisadora, na obra *O riso e o risível na história do pensamento*, (1999, p. 45), afirma que o estudo sobre o cômico recebeu forte influência e relevância ainda na Antiguidade e que foi, a partir de Aristóteles, na obra *Poética* (1980a), que o cômico foi definido como “uma deformidade que não implica dor nem destruição”. De uma forma marcante na história, Aristóteles estabelece, assim, a primeira tentativa de definir o termo e de apresentar suas características.

O mesmo termo que Aristóteles chama de cômico, Alberti (1999, p. 39) chama de risível. A autora afirma que a palavra “risível” teve sua origem nos textos antigos, *geloion*, em grego, e *ridiculum*, em latim. Wilhelm Süss (1969) esclarece que, em alemão, o termo “risível” é expresso por duas palavras *komik* e *witz*. O termo “cômico” é traduzido também para a Língua Portuguesa como ridículo, porém sem que expresse em sua tradução algo negativo, mas algo que é natural e suas circunstâncias levam ao cômico (apud ALBERTI, 1999).

Na obra *O exército de um homem só*, é possível perceber que há, por parte de Mayer Guinzburg, algumas atitudes cômicas, sendo que estas somente levam ao cômico por ser uma condição apropriada para a natureza humana. O protagonista, ao chegar ao Brasil, ainda criança, vindo da Rússia, juntamente com a família e outros compatriotas, instala-se na cidade de Porto Alegre, fugindo do *pogrom*¹⁰ de *Kischinev*¹¹ e, movido pela doutrina socialista marxista, sonha fundar uma nova sociedade, a qual chamará Nova Birobidjan. Esta denominação faz referência a uma colônia existente na Rússia, terra prometida aos judeus na região da Sibéria.

Esta ideia irá acompanhá-lo desde a infância, tornando sua motivação de vida e inserindo-o cada vez mais em um universo ambivalente entre a fantasia e a realidade. Sua convivência social torna-se uma tensão constante, circunstanciada pelo viés do humor irônico.

¹⁰ (Russo, significa “destruição”) Termo usado especificamente para ataque aos judeus ou a bairros judeus de cidades ou aldeias. A série de *pogroms* que levou ao êxodo maciço dos judeus russos para o Ocidente começou em 1881, em Kiev, [...] e atingiu seu ápice nos massacres de Kischinev, em 1903. (UNTERMAN, 1992, p. 208)

¹¹ *Kishinev* era a capital da Bessarábia. Atualmente é a capital da República da Moldávia, parte da ex-União Soviética.

1928

Um dia Mayer Guinzburg entrou num bar do Bom Fim.

— Rosa, um cafezinho.

— Está na mão, Capitão! [...]

Mayer Guinzburg empalideceu. Rodeando o balcão, agarrou a mulher pelo avental.

— Nunca mais me chama de Capitão, está bom? Não sou Capitão. Sou uma pessoa igual a ti. [...]

— Capitão! — gritou alguém, afinando a voz. — Mayer Guinzburg virou-se bruscamente. [...]

— Capitão! — era a mesma voz zombeteira. — Capitão! — agora era outra.

— Capitão, Capitão! — de todos os lados. Mayer Guinzburg sabia que daquele momento em diante seria sempre o Capitão.

Riam dele, no Bom Fim, chamavam-no de Capitão Birobidjan (SCLIAR, 1997, p. 5).

O elemento irônico é uma das variações do riso apresentada desde o título dessa novela¹²: *O exército de um homem só*, que reflete na ironia e no contraditório as ações da personagem que jamais fica sozinho, pois que está sempre acompanhado pelas visões de homenzinhos que o seguem desde a infância e proporcionam-lhe um público fiel e entusiasmado durante toda a vida, conforme trecho transcrito:

Neste mar o Capitão Birobidjan flutua imóvel, meio afogado. Do cais os homenzinhos contemplam-no em silêncio (SCLIAR, 1997, p. 3).

[...] sabíamos que discursava e que uma multidão de homenzinhos o aplaudia (SCLIAR, 1997, p. 12).

O sol desponta, iluminando o rosto deste líder. Ao fundo, esmaecidos, dezenas de homenzinhos: as massas (SCLIAR, 1997, p. 7).

É na tentativa de exorcizar suas angústias que passa a discursar para esses seres imaginários, seus únicos espectadores, “os homenzinhos” que em alguns momentos o aplaudem com entusiasmo ou silenciam em outros, provocando situações cômicas que, na verdade, servem de máscara para a expressão do inaceitável. Assim, vai expulsando os medos de uma vida nova, longe de sua cultura, como podem ser verificados não só nestes fragmentos citados, mas em vários outros momentos dessa obra:

Os homenzinhos aplaudem com entusiasmo. O Capitão ultima os preparativos. Logo estará pronto. (SCLIAR, 1997, p.4)

¹² A classificação como “novela” – gênero oscilante entre o conto e o romance – é uma opção do próprio autor que dá preferência a este termo, por ser mais modesto, a romance.

Pouco a pouco, a modorra voltava a dominá-lo e ele via, de pé sobre o balcão, muitos homenzinhos sorrindo para ele. A princípio Mayer detestava as minúsculas criaturas e tentava afugentá-las, brandindo o metro de madeira amarela. Aos poucos, porém, foi se acostumando principalmente quando notou que ouviam com atenção seus resmungos e pareciam mesmo apoiá-lo. 'Aquele velho sujo: capitalista explorador.' Os homenzinhos aprovavam com a cabeça. 'Se pudesse, sugava o sangue dos trabalhadores!' Os homenzinhos aplaudiam. 'É preciso lutar!' Aplausos, aplausos. Entrava uma freguesa; os homenzinhos sumiam (SCLIAR, 1997, p. 38).

A narrativa traz a história de um jovem, que sai da Rússia, seu país de origem, juntamente com a família e outros compatriotas para se estabelecer na Região Sul do Brasil, mais precisamente na cidade de Porto Alegre, no Bairro do Bom Fim. Ele descreve as características físicas e psicológicas do irmão caçula como um menino calado, pensativo e idealista que, desde a infância, cultiva um sonho utópico de fundar uma colônia coletiva, uma nova sociedade.

O cômico aqui é construído a partir da naturalidade dada às ações e visões da personagem, quando Mayer Guinzburg imagina-se aplaudido por homenzinhos e começa a discursar, fazendo gestos, movendo os lábios, tornando, conseqüentemente, a situação risível para quem o observava.

O teórico russo Vladimir Propp, em seu estudo publicado e traduzido no Brasil com o título *Comicidade e Riso* (1992, p. 20), afirma que em muitas definições do cômico [...] “figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, [...]”. A escolha de títulos negativos para o conceito de cômico faz com que este expresse uma atitude negativa para o riso e para o cômico em geral.

Propp (1992), não queria dar uma sequência aos conceitos já publicados, sendo assim, passa a analisar e considerar o cômico em suas especificidades e percepções, investigando a psicologia do riso¹³, o que possibilita descartar a existência na diferenciação da categoria estética (comicidade de ordem superior) da categoria cômica extra estética (comicidade de ordem inferior), evitando, assim que

[...] a escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal [...],

¹³ Em nota dos editores soviéticos: “Este novo trabalho de Propp sobre o cômico, que levamos agora ao conhecimento dos leitores, constitui a última obra, em muitos aspectos inacabada, da produção do Autor” (PROPP, 1992, p. 14).

expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo (PROPP, 1999, p. 20).

A importância de se apresentar e definir o cômico como ele é faz-se necessária para que este não seja mal interpretado, apesar de ser um termo que possui um caráter contraditório, inconsistente nas definições (PROPP, 1992, p. 19-21). Ele deve ser estudado em suas especificidades, ou seja, como resultado das reações humanas.

Muitas ações humanas são exploradas na narrativa *O exército de um homem só*. Isso se dá devido ser uma história dotada de personagens que apresentam características específicas e que são exploradas em suas ações para a construção da comicidade. É a partir das atitudes de Léia, por exemplo, que o riso acontece no trecho:

[...] Birobidjan [...] foi até a loja. [...]
No balcão, Léia dobrava camisas.
— Léia...
Sem uma palavra ela fechou a porta, afastando os curiosos. Ele passou pela cortina que separava a loja da casa. Ela o seguiu.
As crianças estavam almoçando. [...] Léia mandou os dois para o pátio. Depois avançou para ele. Mayer Guinzburg recuou precipitadamente. Léia o perseguiu por toda a casa. Na cozinha bateu-lhe com a vassoura e uma colher de pau; no quarto, usou o travesseiro; no banheiro, conseguiu agarrá-lo e tentou enfiar-lhe a cabeça no vaso; na sala de jantar, atirou-lhe pratos, bibelôs, quadros, um candelabro e um samovar. Finalmente Mayer Guinzburg caiu de joelhos e pediu perdão. As crianças entraram, chorando. Léia o abraçou; se abraçaram todos. (SCLIAR, 2007, p. 97-98)

O cômico é o próprio homem ou coisas de sua criação que refletem algum defeito da natureza humana, cuja vida física, moral e intelectual pode tornar-se objeto da comicidade. Não é um termo abstrato por si só. Deve ser estudado como realmente é, e sempre levando em consideração que “[...] são cômicos os defeitos das pessoas, porém, esses defeitos podem ser ou não absolutamente cômicos” (PROPP, 1992, p. 18-20), tendo em vista que possuem uma natureza híbrida que deve ser levada em consideração em cada caso, e de forma isolada, sendo estabelecidas as condições para que os defeitos sejam risíveis ou não.

Muitas atitudes descritas na narrativa, por meio das ações das personagens, são construídas de forma a buscar uma contextualização na comicidade e no riso, fazendo, assim, transparecer o caráter híbrido do riso na composição. No fragmento

a seguir transcrito, não se tem somente o cômico e o riso; tem-se uma mistura que faz com que este riso se torne triste, melancólico:

Por mais que madrugasse, contudo, já lá achava as vizinhas, comprando maçãs. Para entrar na luta pelas maçãs maiores e mais maduras nossa mãe desenvolveu habilidades especiais; seus cotovelos, mergulhando nas barrigas das outras, impulsionavam-na como remos; sua voz ressoava como uma sirena no nevoeiro; e seu peito rompia o mar de gente como a dura quilha de um barco. Finalmente ela chegava ao caixote de maçãs. De posse das frutas corria para casa — e lá encontrava a cara de nojo de Mayer. (SCLIAR, 1997, p. 14)

O riso deixa de ser alegre para se tornar em instante melodramático, tendo em vista que será proveniente de um momento de dor, desespero e angústia de uma mãe, quando esta faz tudo para adquirir alimentos e servir ao filho, proporcionando-lhe uma refeição saudável. O teórico Henri Bergson (2001, p. 3) afirma que o riso tem na “indiferença o seu meio natural” e que “[...] não tem maior inimigo que a emoção”, porém deixa claro que nada será impedimento para que ele aconteça, mesmo causando piedade ou afeição, sentimentos que são esquecidos para dar lugar ao riso:

— Diz, meu filho, diz o que tu queres comer! O que quiseres, a mamãe traz! Nem que seja preciso viajar até São Paulo, mamãe traz!
Houve um silêncio, só cortado pelos soluços de nossa mãe.
— Porco — disse finalmente Mayer, os olhos fixos no prato.
— O quê? — nossa mãe levantou a cabeça.
— Quero comer costeletas de porco. Todo o mundo diz que é muito bom (SCLIAR, 1997, p. 15).

A personagem quando pede para comer carne, não permitida pela religião como alimento para os judeus (carne de porco), afronta a cultura familiar e religiosa, rompendo com as tradições e, ao mesmo tempo, em que nos extrai de nossa prisão realista, conduz-nos e guia-nos pelos mundos cômicos (LLOSA, 2009, p. 29).

O termo cômico é definido pelo filósofo Nicola Abbagnano, em *Dicionário de Filosofia* (2012, p. 179), como algo “[...] que provoca o riso, ou a possibilidade de provocá-lo, através da resolução imprevista de uma tensão ou de um conflito”. Diante do caráter híbrido do cômico dessa obra, não só os aspectos materiais e humanos podem ser transformados em elementos para a construção do cômico, mas também a vida física, moral e psicológica.

Toda a família Guinzburg apresenta características psicológicas distintas que a qualificam. As particularidades são empregadas para estruturar a comicidade em uma das fases de vida. No trecho em que o pai, Schil Guinzburg, fica sabendo que o Dr. Freud está de passagem pela cidade de Porto Alegre, começa a agir de forma que suas atitudes sejam vistas sob o prisma do cômico:

Um dia nosso pai voltou para casa entusiasmado. Disse que ia chegar a Porto Alegre um médico judeu famoso, o Dr. Freud.
 — Este homem [...] faz curas maravilhosas! E não usa remédios! Trabalha só com um sofá de couro — e a força da palavra!
 Mas, acrescentou em seguida, o Dr. Freud estará em Porto Alegre só de passagem, pois vai a Buenos Aires. Terá de atender Mayer no aeroporto mesmo; mas não tem importância, porque no aeroporto há sofás, já me certifiquei disto. (SCLIAR, 1997, p. 30)

Ao tomar conhecimento que o médico Dr. Freud irá passar pela cidade na véspera de Natal, o pai percebe e acredita em uma chance de ajudar o filho, mesmo que para isso precisasse deixar o trabalho para acompanhar a consulta. Na posse de um recorte de revista, começa a correr de um lado a outro, no aeroporto, causando incômodo aos demais com tanto nervosismo. Falando compulsivamente, tenta resumir a vida do filho, sem aceitar a interrupção de outras personagens:

Dr. Freud olhava para os lados como a pedir socorro. Estava no aeroporto o Dr. Finkelstein, um médico do Bom Fim que conhecia nosso pai. Ele resolveu intervir, puxando nosso pai pelo braço.
 — Venha, Sr. Guinzburg... Fale aqui comigo...
 — Faz favor! — gritou nosso pai, desvencilhando-se. — Posso falar com o Dr. Freud ou não? É só vocês que têm direito? Eu também sou gente, sou um judeu com problemas! Não é, Dr. Freud?
 — Mas é que o avião... — disse Dr. Freud, embaraçado.
 — O avião pode esperar. O avião não manda na gente. Os problemas são mais importantes. Dr. Freud, o senhor tem de me ouvir.
 [...] mas eu falo com o Dr. Freud, eu explico o caso, o Dr. Freud dá um jeito, ele usa o poder da palavra, se for preciso ele usa um sofá do aeroporto. Dr. Freud — eu deito no sofá se o senhor quiser! Eu deito! Eu sei que o senhor tem capacidade, Dr. Freud.
 [...]
 — Dr. Freud — dizia nosso pai, sempre agarrado à manga do visitante — é o seguinte: eu tenho um filho... Eu lhe explico num minuto, Dr. Freud, o senhor logo vai entender e já me dirá o que tenho de fazer; [...] (SCLIAR, 1997, p. 31-33)

O cômico, nesse episódio, ocorre em diferentes momentos: na fala compulsiva, na atitude de agarrar as vestes do médico, na tentativa de explicar todos os problemas do filho em apenas um minuto, na incompreensão do pai sobre

a função do sofá, no modo como se refere ao avião, na maneira como o médico olha para os lados, entre outros detalhes. Sempre querendo o melhor tratamento para o filho, o pai age de forma insistente, atabalhoada, cômica e risível.

Henri Bergson apresenta-nos em *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2001, p. 152), uma abordagem que não tem como pretensão finalizar com uma definição concluída sobre o que é cômico. O teórico afirma em seus estudos que o cômico pode ser definido por um ou vários caracteres, sendo-lhe indispensável “que haja na causa da comicidade algo ligeiramente atentatório [...] à vida social, pois a sociedade responde com um gesto que tem todo o jeito de reação defensiva [...]” diante de todas as atitudes que fogem da aceitação social. De cada membro da sociedade, são exigidas atenção e vigilância em todos os gestos, para que estes não provoquem o estranhamento e, por consequência, o cômico.

A obra *O exército de um homem só* apresenta uma forma de hibridismo cômico proveniente de conflitos e problemáticas ideológico-culturais, que despertam um posicionamento contra o pré-determinado pelos padrões sociais, fazendo com que o humor produzido seja a “expressão da maldade do grupo que ri de um personagem ridicularizado” (ALBERTI, 1999, p. 28), de um excêntrico sonhador que deseja construir uma nova sociedade.

Portanto, o cômico é um elemento indispensável para compreender e conhecer o mundo, pois é através dele que surge o verdadeiro acesso às verdades indeterminadas, marcando o oposto ao pré-determinado e estabelecido pelo mundo racional.

1.1 A Ironia como estranhamento

É extensa a bibliografia sobre a ironia. As interpretações e significados que surgem são igualmente variados. Apesar das muitas análises existentes sobre o tema, não se pode afirmar que haja muitos consensos e nos ocuparemos neste subcapítulo.

Apesar das mais diversificadas análises, a ironia nem sempre irá aparecer desacompanhada; ela será utilizada de forma estratégica na composição da comicidade. Situando-se como elemento causador de um estranhamento, a ironia será um reforçador na desconstrução de conceitos amplamente valorizados pela

sociedade, e atuará na exploração e crítica das desordens sociais, políticas e culturais e, como forma de escapar da censura, imposta pelo Regime Militar.

Em virtude de a obra *O exército de um homem só* apresentar uma relação entre a ironia e humor, é importante observar que nem todas as ironias visam ao divertimento e nem todo humor é decorrido do irônico. Indispensável é esta diferenciação para que não haja quaisquer dúvidas, uma vez que a ironia pede inteligência, argúcia e esperteza, entre outras particularidades, para ser compreendida, enquanto o humor é, em regra, tratado como um recurso de fácil compreensão.

A ironia apresenta certa resistência a uma definição que seja satisfatória. No que tange ao humor, antes de tudo, é preciso salientar que assim como a ironia, este recurso apresenta resistência a qualquer definição satisfatória. Isto ocorre porque essa estratégia surge, muitas vezes, misturada e diluída na comicidade. Que o risível seja um traço que liga o humor ao cômico, ninguém duvida.

Contudo, o humor pode existir sem o riso, enquanto o cômico não. Ainda, subjacente à fugacidade do humor, está o objetivo de nos conduzir à reflexão. Desse modo, o receptor da obra permeada por este recurso literário, depois de esboçar um sorriso, será levado a refletir sobre o que o fez sorrir. Não é à toa que Vladimir Jankélévitch (*apud* XAVIER, 2007, p. 77), vê esse recurso como “o sorriso da razão”, já Henri Bergson (1987) afirma que o riso é o gesto social que ressalta os desvios humanos quando toma por alvos instituições e seus representantes sociais.

Expondo, a partir do irônico, as fragilidades, as fraquezas e as irracionalidades, características que são próprias do ser humano, a narrativa, desperta emoções com os atitudes praticadas pela personagem que expõe, através das suas ações os fatos existentes nas tragicômicas situações sociais, em que a irracionalidade, já banalizada, passa despercebida.

A pesquisadora Lola Geraldine Xavier, em sua tese de doutorado defendida em 2007, afirma que a ironia, ao longo dos tempos, passou por duas tendências no que se refere à sua produção e recepção. A primeira delas foi antes do século XX, quando

Até antes da segunda metade do século XX, tem primazia a noção de intencionalidade do autor. Assim, a descodificação de um enunciado passa(va) pelo objectivo de reconstruir a ironia de forma a destacar a intenção do autor. A partir da segunda metade do século XX (e com

implicações no Pós-modernismo), graças sobretudo a Derrida, Paul de Man e Candace Lang, a ironia deixa de ser concebida como um atributo do texto, para tornar-se num modo de leitura. (2007, p. 38)

A novela produzida por Moacyr Scliar, *O exército de um homem só*, é uma publicação de 1973, segunda metade do Século XX e possui elementos característicos da ironia em toda sua composição. Importa-nos ressaltar que a ironia faz pensar, antes de rir, quando diante dos absurdos da realidade humana.

O tom irônico é aplicado para que a comicidade seja concretizada, e a imaginação de todas as ações realizadas pela personagem, transformar o sonho em realidade. Na cena relatada a seguir, a voz narrativa mostra que a personalidade do jovem, que vive entre o idealismo¹⁴ comunitário e as extravagâncias:

Tinha um esconderijo no fundo do quintal, uma espécie de barraca feita de galhos, tábuas e folhas de zinco. Ali ficava escondido durante horas.
— Por que te metes aí, Mayer? — eu perguntava.
É bom, ele dizia. É escuro, é quentinho. Levava para lá muitos livros, e, segundo descobri depois, comida também — pedaços de pão dormido, lascas de queijo velho, tudo isto ele comia com apetite e assim se mantinha vivo. Suspeito que a barraca era o palácio do governo de um país imaginário; porque em frente havia um mastro e ali ele hasteava uma bandeira. Naquela época nosso pai tinha alguns bichos no quintal — uma cabra, se bem me lembro, comprada por bom dinheiro da mulher do Beco do Salso; uma galinha também. Com aqueles animais, com aquelas bestas, Mayer falava e até tratava a cabra por companheira; me lembro que uma noite acordei com barulho de temporal; a cama de Mayer estava vazia, a porta que dava para o quintal, aberta. Saí debaixo de chuva, de lampião na mão, e fui encontrar Mayer com a cabra na maldita barraca. A custo pude trazê-lo para dentro; para convencê-lo, tive de trazer a cabra também. (SCLIAR, 1997, p. 29)

Este fato apresenta os desvios de consciência de uma personagem ingênua e de bons sentimentos que não abre mão de seus ideais de tornar a sociedade melhor. O olhar do narrador dá aos atos praticados pelo irmão total descrédito. Alguns dos reais acontecimentos determinados através da ironia fazem-se presentes no contexto narrativo. Um deles ocorre quando os gestos repetitivos da vida da personagem são expostos: “Léia [...] Cutucava o marido quando este, em meio ao trabalho, fixava os olhos num ponto sobre o balcão e movia os lábios fazendo gestos — contidos, mas veementes”. (SCLIAR, 1997, p. 42) Além desta, o autor sobrecarrega a narrativa com várias repetições como marca da construção irônica.

¹⁴ Tendência [...] que prega a prioridade [...] da ideia abstrata sobre o fato concreto. (KOTHE, 2000, p. 91)

A ironia pode ser apresentada e classificada em dois tipos diferentes. Esta metodologia é adotada para melhor classificação e identificação do termo. Para tanto, temos a ironia literária e a do simples cotidiano. O teórico Douglas Colin Muecke (1995, p. 15) esclarece que a ironia cumpre seu papel na vida cotidiana e que a “ironia popular” geralmente não oferece a seus receptores desafios complicados de interpretação; “algo mais dissimulado ou secreto” como a ironia literária.

A palavra “ironia” não aparece em inglês antes de 1502 e não entrou para o uso literário geral até o começo do século XVIII; [...] No final do século XVII e durante todo o século XVIII, empregaram-se amplamente as palavras *derision, droll, rally, banter, smoke, roast e quiz* [respectivamente, derrisão, chocarreiro, zombaria, gracejo, fumaça, chacota e mofa], e estas sem dúvidas ajudaram a manter a palavra “ironia” como termo literário. (MUECKE, 1995, p. 32)

Muecke (1995) afirma que é com a ironia que se restaura o equilíbrio da vida, quando ela é levada muito a sério, ou quando esta não é, de forma satisfatória, levada a sério. A ironia estabiliza o instável, mas também desestabiliza o excessivamente estável, mexendo com o equilíbrio.

Portanto, em *O exército de um homem só*, o uso do humor e da ironia acontece para que os elementos instáveis e estáveis da obra sejam percebidos. Mas este processo não acontece de uma forma simples, porém é de forma atraente que se percebe no discurso e na escrita através do ritmo da leitura. Para Muecke (1995, p. 20), a linguagem com seus elementos fonéticos ou sensoriais é que torna a literatura agradável.

Vladimir Jankélévitch, em sua obra *L'ironie* (1964), citada por Minois (2003, p. 569), apresenta-nos a distinção entre “a ironia e o riso: o ironista tem conhecimento dos riscos, porque o ridente apressa-se a rir para não ter de chorar, [...]. A ironia, que não teme surpresas, *brinca* com o perigo” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 9). O tipo de ironia utilizada nessa obra torna-se diferenciada justamente por ser assim: um misto de ironia e riso. O hibridismo é justamente esta mistura que se torna alternância de elementos para serem identificados, ou seja, se o autor é irônico, sabendo dos riscos de o ser ou se é apenas risível, por preferir o riso ao choro diante das condições psicológicas das personagens.

Muecke (1995) explica-nos que o conceito de ironia é ainda vago, instável e multiforme e que pode se expressar de acordo com os lugares, contextos e

estudiosos que se dedicam ao tema e chegam a incluir novos significados com o passar do tempo. Já Nietzsche (apud MUECK, 1995, p. 22) defende que “somente se pode definir aquilo que não tem história”, o que para ele dificultaria conceituar o termo “ironia”, tendo em vista que muito já se falou sobre ela:

A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca. (...) Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro. (MUECKE, 1995, p. 22)

Dessa forma, o autor comenta que cada estudioso segue as orientações que lhe são mais convenientes acerca da ironia, conforme o local e o momento histórico em que está inserido e de acordo com seu conhecimento de mundo. No caso específico deste trabalho, como foi explicado nas Considerações Iniciais, pretende-se realizar um apanhado das teorias que se debruçam sobre essa categoria tão convidativa à análise e, posteriormente, aplicar as definições que mais se ajustam à obra escolhida.

O termo tem seu primeiro registro na obra *República*, de Platão (428-347 a. C.). O filósofo apresentava um discurso filosófico que prenunciava a utilização da ironia por Sócrates. Soren A. Kierkegaard, em suas teses anexadas à dissertação dinamarquesa sobre o conceito de ironia, defendida em 1841, afirma que “Sócrates foi o primeiro a introduzir a ironia” e que esta “não é, propriamente, desprovida de toda sensibilidade ou dos movimentos mais ternos do ânimo, mas é antes uma amargura por um outro gozar daquilo que ela cobiça para si mesma” (KIERKEGAARD, 1991, p. 21) na arte de dialogar.

Muecke, revendo os filósofos da Antiguidade, afirma que, Aristóteles, tendo em mente Sócrates, considerava o termo ironia no “sentido de dissimulação autodepreciativa”. Já para Cícero, ironia não tem significados no vocábulo grego que contrarie as regras, pois ela usa como figura de retórica ou como um elemento capaz de se infiltrar no discurso (MUECKE, 1995, p. 31) e mostrar suas pretensões.

Afirma Massaud Moisés, na obra *Dicionário de Termos Literários* (2004, p. 295), que a ironia “é uma forma de humor, ou desencadeia-o acompanhada de um

sorriso”. Através da ironia, o riso pode tornar-se a afirmação do poder ou uma estratégia que se fundamenta por ser um recurso de ampla liberdade subjetiva.

A ironia, recurso do humor utilizado nos mais diferentes tipos de narrativas, é disposta na obra de forma intencional. Assim, desafia e provoca o estranhamento:

[...] Mayer recusava, os *Kneidlech*¹⁵ quentinhos, recusava; os biscoitos doces, a boa sopa. Recusava. Chegava a se esconder no sótão para não comer. Um dia em desespero, nossa mãe jogou-se nos pés dele:

— Diz, meu filho, diz o que tu queres comer! [...]

— Porco — disse finalmente Mayer, os olhos fixos no prato.

— O quê? — nossa mãe levantou a cabeça.

— Quero comer costeletas de porco. Todo o mundo diz que é muito bom.

[...]

Naquela noite ela trouxe da cozinha uma travessa fumegante.

[...] Nossa mãe despejou as costeletas de porco no prato de Mayer.

— Come — disse simplesmente.

— Não quero — resmungou Mayer. — Com este barulho todo, perdi o apetite.

— Come — repetiu nossa mãe.

— Não quero. Pode ser que amanhã...

— Come. — Mas eu não quero, não vê?

— Come! — berrou nossa mãe. — Come! Come!

Arrancava os cabelos da cabeça, lanhava o rosto com as unhas. Apressadamente Mayer engoliu as costeletas, eu o ajudando como podia.

(SCLIAR, 1997, p. 15-17)

Sendo assim, a ironia, um dos elementos do humor, é utilizada para que as palavras tragam ao texto uma movimentação que transforma a passividade em atuação. E, as construções visionárias da personagem, Mayer em sua luta por uma sociedade imaginária e utópica, é descrita em toda a narrativa, ficando reconhecida na frase: “Iniciamos neste momento a construção de uma nova sociedade” (SCLIAR, 1997, p. 156):

Imaginava que em outubro de 1917 haveria lá uma revolução destinada a libertar os pobres e oprimidos. Imaginava que escreveriam sobre ele, num jornal chamado “Pravda”: “A partida de Mayer Guinzburg foi uma grande perda para a Rússia; tínhamos um lugar importante reservado para ele. Mas não importa; sabemos que Mayer Guinzburg lutará sempre, ainda que sozinho. Viva Mayer Guinzburg! Viva Birobidjan! Viva Nova Birobidjan!” (SCLIAR, 1997, p. 13)

Afirma Linda Hutcheon que “a ironia é um modo de discurso que tem ‘peso’, no sentido de ser assimétrica (e) desequilibrada em favor do silencioso e do não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 63). Apesar de ter sido expatriado, ainda na infância, o

¹⁵ Bolinhos. (SCLIAR, 1997, p. 15, nota do autor)

jovem nunca deixa de ser consciente de sua nacionalidade (russa), e esta identidade faz com que ele torne o Brasil, mais precisamente o Bairro do Bom Fim, sua pátria imaginária. Mesmo assim, ele sempre continuará lutando e persistindo, morrendo¹⁶ e renascendo, na busca por um lugar onde todos sejam iguais, assim como ocorre no socialismo fantástico de sua mente.

Já quatro ou cinco pessoas trabalhavam sobre o corpo inanimado, quando repentinamente a maca pôs-se em movimento. O médico perdeu o equilíbrio e caiu. A maca desapareceu no fundo do corredor escuro.

— Aonde é que ele vai? — gritou alguém.

— Para Nova Birobidjan! — grita o Capitão. Os homenzinhos aplaudem com entusiasmo. O Capitão ultima os preparativos. Logo estará pronto. (SCLIAR, 1997, p. 4)

Silverman afirma (1982, p. 173) que por ser a ironia um instrumento-chave torna-se um fator básico de coesão no mundo da ficção. A ironia é um elemento cômico que pode provocar no leitor gargalhada e lágrimas, compaixão ou aversão. A ironia na obra de Scliar “é materializada por um humor às vezes pronunciado, mas geralmente seco e incidental; humor mais como meio do que como fim, presente mais para reforçar suas tiradas agudas e irônicas do que para neutralizá-las” (SILVERMAN, 1982, p. 173).

É através de uma construção irônica própria que acontece através de um riso amargo onde, sem querer, escapa-nos o que lhe diferencia principalmente pela estratégia, estilo, técnica ou até mesmo a época em que é apresentada, construindo, assim, um caráter específico. No fragmento a seguir, há um evento em que a ironia é propriamente scliariana:

Nossa mãe contava que Mayer Guinzburg sempre fora rebelde. Em pequeno não gostava de comer. Nossa mãe sentava à frente dele com um prato de sopa.

— Come.

¹⁶ Albert Camus, autor do movimento conhecido como “Existencialismo”, no século XX, explica a condição e a vida humana tal como o mito de Sísifo. Em *O Exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, a vida da personagem Mayer Guinzburg pode ter sua condição explicada a partir do mito de Sísifo. Em um primeiro momento, Mayer luta, mesmo que sozinho, para não ter uma rotina diária, não ser obrigado a cumprir os padrões pré-determinados pelas instâncias religiosas ou do sistema capitalista de produção. Em um segundo momento, a personagem acaba sendo empurrada para um mundo administrativo capitalista: levantando todas as manhãs, trabalhando, comendo e reproduzindo diariamente as mesmas ações sem isso fazer o menor sentido para ele, ou seja, perdendo a sua essência socialista de construir um mundo melhor, uma nova sociedade. Nesta obra, em especial, o mito de Sísifo serve para mostrar que o ser humano, de uma forma ou outra, acaba sendo oprimido pela ideologia dominante, punido com a rotina, e que cabe ao próprio personagem Mayer posicionar-se de forma livre.

Mayer não queria. Nossa mãe empunhava a colher. Mayer cerrava a mandíbula, fechava os olhos e ficava imóvel.

— Come.

Nossa mãe metia-lhe a ponta da colher na boca. Mayer sentia o gosto da sopa, aquela sopa boa e quente, aquela rica sopa que nossa mãe fazia — e mesmo assim não abria a boca. Nossa mãe insistia com a colher em busca de uma brecha para entrar. Houve uma época em que Mayer perdeu dois ou três dentes e ficou com uma falha; por ali nossa mãe derramava um pouco do líquido. Depois que os dentes cresceram, ela descobriu, entre a bochecha e a gengiva, um reservatório que considerou providencial; acreditava que bastaria depositar ali um pequeno volume de sopa; mais cedo ou mais tarde Mayer teria de engoli-la. A resistência de meu irmão, contudo, era fantástica; podia ficar com a sopa ali minutos, horas — dias, acredito. (SCLIAR, 1997, p. 27-28)

A pesquisadora Lélia Pereira Duarte (2006, p.18-19) afirma que “nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, [...] que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos”. E, por ser assim, o ironista se estabelece em uma dualidade de sentidos que, contida no texto, expõe o constante confronto entre a fantasia e a realidade, o real e o irreal, a fantasia e a realidade.

Assim, a ironia utilizada na literatura serve para expulsar a passividade, exigir a participação e a capacidade de percepção, tendo em vista que a linguagem apresentada na construção textual traz escondida, nas entrelinhas, algumas armadilhas e jogos de enganos que fazem com que as palavras não tenham um significado fixo, o que faz com que maior atenção seja necessária para a compreensão.

Desta forma, a ironia manipulada pelo autor é “uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida” (DUARTE, 2006, p. 19) e com estes elementos é possível conseguir obter o efeito irônico pretendido com o discurso. A ironia pode ser uma proteção elevada a um valor social que, por sua vez, requer do leitor tripla competência: linguística, retórica e ideológica.

E a competência linguística baseia-se no fato de que o leitor tem de entender o que está implícito. A retórica (ou genérica) pressupõe que o leitor tenha conhecimento das normas retóricas e literárias para que possa perceber o afastamento das mesmas. Já a competência ideológica, a mais complexa das três, requer do leitor, tanto para perceber a paródia como a ironia, capacidade e treino, a fim de compreender um conjunto de valores sociais e culturais institucionalizados a serem transgredidos.

Portanto, a ficção desta obra desperta, a partir da ironia, a noção do patético existente nas tragicômicas situações sociais, em que a irracionalidade pode ser banalizada e até mesmo passar despercebida. Esta modalidade de humor, estabelecida a partir de caricaturas, mostra que os absurdos da realidade humana podem quebrar os convencionalismos amplamente cristalizados.

1.2 Paródia às avessas: a paródia da paródia

Hutcheon (1985) aborda a paródia, na qual a ironia é a principal estratégia retórica utilizada para despertar a consciência do leitor. Este processo é utilizado como uma forma de integração, modelação estrutural, revisão, nova execução, inversão e transcontextualização, ou seja, esta é uma forma de reciclagem artística a partir de obras de arte anteriores.

Assim, um texto alvo da paródia é sempre outro texto ou outra forma de discurso codificado. Nesse sentido, Hutcheon (1985, p. 39) ressalta que “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” de um texto já existente. Por ser um processo de imitação textual com intenção cômica, ela ocorre através da deformação, da censura e da imitação. É um texto que faz referência a outro já existente. Por isso, a paródia uma das técnicas que procede à transformação textual que é associada à ironia.

O termo grego *parôdia*¹⁷ designava originalmente, na Antiguidade Clássica, a imitação burlesca de um texto. Ela “[...] é menos explícita [...] e estabelece uma relação de diálogo com o seu modelo menos visível; logo, [...] exigindo, um nível maior de conhecimento para que se proceda à transformação de um texto” (XAVIER, 2007, p. 68).

Em *O exército de um homem só*, identifica-se o discurso paródístico através das frases com aspecto revolucionário: “Aquele velho sujo: capitalista explorador.” [...] “Se pudesse, sugava o sangue dos trabalhadores!” [...] “É preciso lutar!” (SCLIAR, 1997, p. 38). Observa-se, também, que a obra remete, em momentos distintos, a uma fábula da literatura inglesa escrita no ano de 1962, *A Revolução dos*

¹⁷ *Parôdia* vem de ôdè “canto” e para “face a”, “contra”, por um lado; por outro, pode significar “contra-canto”, no sentido de oposição ou contraste entre dois textos.

Bichos, de George Orwell, como pode ser observada no fragmento: “George Orwell descreve uma situação semelhante em “Animal’s Farm”; seus animais, porém, não são solidários com o ser humano; tomam o poder na fazenda e depois lutam entre si” (SCLIAR, 1997, p. 57).

Da mesma forma, na narrativa de paródia, ganha reforço quando são apresentadas, na obra, as aventuras que envolvem a convivência com alguns animais que são: um porco, uma cabra e uma galinha. Interessante atentar que a própria obra, em nota de rodapé, já nos remete para a obra de Orwell¹⁸:

A Companheira Galinha... A Companheira Galinha era causa de muitos desgostos para Birobidjan. Era nervosa, sensibilizava-se por qualquer coisa e cacarejava sem parar — improdutivamente, pois não punha ovos. Era um peso morto. Quando ela estava de costas Birobidjan olhava-a com rancor; pela frente, contudo, procurava tratá-la bem e até lhe sorria. Isto era duplamente difícil (SCLIAR, 1997, p. 57-58).

Diante de uma convivência não muito tranquila, apresentada na obra, entre os três animais (porco, cabra e galinha) que passam a fazer parte da narrativa, uma construção utilizando a paródia é novamente utilizada:

[...] em certos sonhos via a Companheira Galinha como um animal desconunal, capaz de fornecer toneladas de peito e coxinhas; corria atrás dela lançando gritos atávicos (SCLIAR, 1997, p. 58).

[...]

De repente, uma visão fantástica: a Companheira Galinha ciscava calmamente no terreiro. Mas estava enorme, como a Galinha de Charles Chaplin. O Capitão hesitou; depois, soltando o grito de guerra: “No pasarán” avançou contra ela. Ela se esquivava; Birobidjan a perseguia, pensando que cada coxa deveria dar uma tonelada de carne:

— Não foge, Companheira Galinha! Cumpre teu dever, traidora! Te sacrificas pela nova sociedade! Ou preferes o Tribunal do Povo? Vem cá!

Tropeçou e rolou pelo chão. A Companheira Galinha sumiu (SCLIAR, 1997, p. 96).

Neste fragmento, a paródia faz lembrar as obras de Charles Chaplin e de Clarice Lispector¹⁹, nos quais os animais tomam grandes proporções provocando uma situação cômica risível. Ao sentir falta de alimentar-se com carne e por não ter

¹⁸ George Orwell descreve uma situação semelhante em “Animal’s Farm”; seus animais, porém, não são solidários com o ser humano; tomam o poder na fazenda e depois lutam entre si. Os Porcos de Orwell são seres maquiavélicos. O Companheiro Porco, ao contrário, é uma criatura amável. Estendido na lama, contempla com prazer as atividades do Capitão, que tem por ele carinho especial e sabe que refocilar na lama é o trabalho do Porco. (SCLIAR, 1997, p. 57)

¹⁹ Charles Chaplin mostra uma cena semelhante no filme “Em Busca do Ouro” e Clarice Lispector também descreve a perseguição a uma galinha em seu conto “Uma Galinha” (SCLIAR, 1997, p. 58).

coragem ou pensamento contra os outros animais que ali convivia, Birobidjan precisava se conter para não ter que “torcer o pescoço da Companheira Galinha” (SCLIAR, 1997, p. 58).

Para Linda Hutcheon (1989, p. 13-17), a paródia é “uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade, neste processo, a arte adota a paródia e fornece um novo modelo artístico para as obras, ou seja, uma forma de discurso interartístico”. Sendo assim, a paródia é uma repetição que consegue manter uma distância crítica, em que prevalecem as marcas da diferença em vez das semelhanças.

É o que ocorre nesta narrativa, em que a paródia é utilizada como forma de auto-referencialidade, mas com suas aplicações ideológicas e significados específicos para o contexto da obra. Ainda para Hutcheon (1989, p. 41) “toda paródia é abertamente híbrida e de voz dupla”, dialogando dois tempos da arte, sem que seja desvalorizado nenhum, apenas um ponto de cumplicidade, mantendo um distanciamento natural.

Moacir Scliar apresenta-nos um texto que também nos faz lembrar a obra de *Dom Quixote de La Mancha*²⁰, de Miguel de Cervantes²¹. Nesta forma paródica, constrói a saga de Mayer Guinzburg/Capitão Birobidjan e transforma-o em um solitário pregador de um mundo novo, melhor e mais justo, fazendo dele um *quixote*. E o *quixotesco* do personagem está em querer colocar em prática tudo que leu sobre Nova Birobidjan, a partir de suas especificidades, utopias, na trajetória de um homem solitário, bem intencionado em seus atos:

Mayer Guinzburg tem ideias. Formarão uma colônia coletiva, Léia, José Goldman e ele. Ficará longe de Porto Alegre; não muito longe, é claro, pois de lá terá de vir, um dia, a Grande Marcha. Haverá um mastro, onde flutuará ao vento a bandeira de Nova Birobidjan. Semearão milho e feijão. Tratarão as plantas como amigas, como aliadas no grande empreendimento. [...] A colônia terá um jornal? “A Voz de Nova Birobidjan”, cujo diretor será o Companheiro Mayer Guinzburg; conterà proclamações, noticiário internacional, e até uma seção de variedades — palavras cruzadas, xadrez (SCLIAR, 1997, p. 9).

²⁰ Obra publicada no ano de 1605 (1ª parte) e 1615 (segunda parte).

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra nasceu no dia 29 de setembro de 1547, na cidade espanhola de Alcalá de Henares, um respeitável poeta, dramaturgo e novelista espanhol, também considerado um dos maiores escritores da literatura espanhola. Morreu na cidade de Madri, em 22 de abril de 1616. Ficou mundialmente conhecido pela obra *Dom Quixote de La Mancha*.

Assim, as imagens criadas a partir do ideal de, fundar uma nova sociedade fazem com que as ações desenvolvidas e produzidas pela personagem confirmem, como afirma Bergson (2001, p. 137), uma inversão da ordem, “tendo em vista que ele consegue [...] modelar as coisas a partir de uma ideia, em vez de modelar as ideias a partir das coisas”, ou seja, consiste em vermos diante de nós aquilo em que pensamos, em vez de pensarmos naquilo que vemos.

Ao parodiar a obra de Cervantes, em *O exército de um homem só*, Scliar o faz de uma forma diferente. Faz o contrário, pois em *Dom Quixote*, é o grupo de lembranças que comanda, conduz o próprio personagem, e a realidade que se desdobra faz com que a imaginação sirva-lhe de corpo. Depois de formada a ilusão, a alucinação e as fantasias de *Dom Quixote* passam ao desenvolvimento, de uma forma racional, em todas as suas consequências, entregando-se com a segurança de um sonâmbulo que representa seu sonho (BERGSON, 2001, p. 137-138).

Para Maria Lucia P. de Aragão,

[...] a paródia é uma forma de jogo em que se usa uma determinada técnica, cujos efeitos não são uniformes. Agride ou recusa os significados, enquanto reforça os significantes: ao potencializar um, enfraquece o outro. [...] A paródia se apresenta como um gênero *ambíguo*, denunciando o fracasso do poder constituído, numa sociedade cheia de contrastes [...]. (ARAGÃO, 1998, p. 19-21)

A paródia tem como objetivo a produção do cômico ou um efeito de ridicularização. Aragão afirma que a “[...] auto paródia, nesse sentido, não é só a maneira de um artista renegar anteriores Maneirismos, por meio da exteriorização [...]. É uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio acto de produção estética”. Para a autora, parodiar é, em outras palavras,

[...] recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrer, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita. A paródia possui um caráter positivo, pois mata para fazer brotar novamente a criação. Recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio. (ARAGÃO, 1980, p.20)

Pode-se, assim, concluir que a paródia é, frequentemente, o fruto de uma inversão irônica, por vezes, com base em vários textos ou em várias referências artísticas ou culturais. Linda Hutcheon, em sua pesquisa sobre a paródia (1989),

reconhece a confusão encontrada na terminologia e procura estabelecer a diferença, acentuando que na sátira, ao contrário da paródia, há um caráter moral e social.

Quer a sátira, quer a paródia, ambas implicam distanciamento crítico e, por consequência, julgamentos de valor. Porém, a sátira utiliza esse distanciamento de forma negativa, para distorcer, depreciar, magoar. Na paródia, não necessariamente, verifica-se um julgamento negativo através do contraste irônico dos textos. Assim, para se perceber uma distinção entre paródia e sátira, é preciso analisar o contexto investigado. A sátira, enquanto forma literária visa, corrigir certos vícios, quase sempre extratextuais, do comportamento humano, ridicularizando-os.

No hibridismo cômico, por meio da paródia, o texto apresenta um protagonista com particularidades especiais que o tornam um ser que fracassa em suas ações em construir uma nova sociedade. Mas, apesar de todos os fracassos, procura sempre manter uma identidade própria que se impõe, reconhece e enfatiza a correlação de fracasso e grandeza que integra o seu universo e aponta para a intertextualidade e a paródia.

1.3 Uma sátira das estruturas sociais

Herman Northrop Frye (1973, p. 220-229), crítico literário canadense, afirma, em sua obra *Anatomia da Crítica*, que a sátira, palavra derivada de *satura*, ou mistura, requer pelo menos uma ilusão, um conteúdo que possa ser reconhecido como grotesco²². Para esse autor, os fenômenos como doenças podem ser chamados de grotescos e divertir. E essa narrativa constrói-se a partir de uma personagem (Mayer Guinzburg), que, desde criança, é uma pessoa identificada por suas alterações psicológicas:

[...] Mayer quase não falava com a gente. Ficava sentado na popa, silencioso, olhando o mar. Aí Mayer levantava-se, os olhos úmidos, os cabelos agitados pelo vento. Fazia gestos e movia os lábios; e embora não proferisse palavra, sabíamos que discursava [...] (SCLIAR, 1997, p. 11 – 12)

²² Sodré e Paiva apontam como sendo “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir”. (2002 p. 19)

Neste fragmento, percebe-se, então, que a loucura e os gestos de louco são identificados em sua conduta e aparência. É satirizando o comportamento humano da personagem que o narrador provoca uma forma de humor com esta forma de comportamento transgressivo. Segundo Barral,

em razão das recorrentes associações da loucura a elemento de resistência, estado de desregramento ou comportamento transgressivo, entre tantas outras, o louco é visto nos horizontes sociais como uma excentricidade, uma aberração, um fora-de-lugar, cuja presença na sociedade causa mal-estar e ameaça. No entanto, sua figura é artisticamente relevante porque traz, em sua contralinguagem e contraconduta, o questionamento de [...] valores, fazendo emergir crises, frustrações e alienações [...] (BARRAL, 2008, p. 10).

Portanto, é através da sátira, uma das variedades híbridas do riso, desta composição que é identificada sua influência na arte moderna, corrigindo, criticando ou até censurando os males sociais ou individuais, que abrange não só as atitudes como também a insatisfação pessoal perante aquilo que é instituído pela sociedade como regra. Assim, o que é utilizada no texto de uma forma cuidadosa, pois o intuito é ridicularizar tudo que for transgressor das normas impostas pelo status social:

1942. Chega à Avenida Oswaldo Aranha, [...]. Os choferes de praça olham-no com surpresa:
 — Vai para a guerra, Capitão?
 Mayer hesita. Pensa se valerá a pena subir ao balcão e fazer um discurso: poucas palavras, mas inflamadas, inspiradas: “Há muitas guerras, Companheiros Choferes. Algumas a gente luta sozinho...”
 Termina o café e sai. Os primeiros operários passam rumo ao trabalho. Mayer olha-os com inveja: aqueles são os homens a quem o futuro pertence; estão no caminho correto. Ele, ao contrário, nasceu e cresceu num poro da sociedade, numa minúscula cavidade onde o sol jamais penetrava; durante anos ali viveu, semi-asfixiado, falando baixinho, e só com insetos e pequenos animais. Agora este erro histórico será corrigido.
 [...] toma um bonde. O condutor olha-o desconfiado: [...]
 — Vai acampar?
 Birobidjan pensa em aproveitar a oportunidade para doutrinar o Companheiro Condutor; mas, ao invés, prefere acenar afirmativamente; continua a cantar baixinho. O condutor espia-o pelo espelho (SCLIAR, 1997, p. 54).

Neste fragmento, a sátira é utilizada como uma “uma lição” (HUTCHEON, 1985, p. 100) que até o faz refletir sobre seus comportamentos transgressores das normas sociais. Segundo Bergson (2001, p. 13), “o riso “castiga os costumes. Ele nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser [...]”. A sátira atua nesta

narrativa como uma defensora das normas e estruturas sociais, por meio da ridicularização das ações narradas. Assim atuando, faz com a personagem até concorde e reconheça sua inadequação nas estruturas e comportamentos pré-determinados.

O que a sociedade e a vida social exigem de cada um é uma constante vigilância para que possa distinguir os contornos dados para cada situação da vida. Assim, “a pessoa pode viver, e viver em comum com outras pessoas. Mas a sociedade exige outra coisa ainda. Não lhe basta viver; ela faz questão de viver bem” (BERGSON, 2001, p. 14). Maria Isabel Masson, na obra *O riso deferente* (1995, p. 122), diz que na sátira torna-se possível experimentar dois sentimentos distintos quando estamos entre o riso e o medo, uma combinação de extremos opostos que são capazes de desconcertar-nos de forma a não saber responder o porquê do riso.

Outra situação em que a sátira é empregada na obra pode ser observada na exposição do posicionamento da personagem Mayer que não se conforma com a religião da família ou a leitura da *Torá*²³, travando, desde cedo, intensos confrontos familiares: domésticos com a mãe que se vê em constante preocupação com as recusas do filho em comer; ideológicos com o pai, que sonhava em ser rabino e, não sendo, transfere seus sonhos para o filho. Porém, esse pai não consegue obter o êxito pretendido, tendo em vista que Mayer, já era um convicto admirador dos pensadores socialistas Karl Max e Friedrich Engels. Vejamos uma situação conflituosa entre pai e filho:

– Quem é este Marx? – perguntava nosso pai, espantado. – E o que ele sabe da felicidade dos homens?
 – Sabe tudo! Sabe que não deve haver fome, nem injustiça. Não deve haver “meu” nem “teu”; deve ser: “O que é meu é teu; o que é teu é meu”.
 Nosso pai abanava tristemente a cabeça.
 – Na Mishná está escrito que há quatro tipos de homens: o *vulgar* [...], o *perverso*, [...] *homem santo* [...]. Mas tu, meu filho, dizes: “O que é meu é teu; e o que é teu é meu”. E isto, segundo a Mishná, são as palavras do *excêntrico*, do estranho entre os homens. Acho que vais sofrer muito, filho. (SCLIAR, 1997, p. 19)

²³ Do hebraico, significa instrução, apontamento, lei. É o nome dado aos cinco primeiros livros do *Tanakh*, também chamados de *Hamisha*, *Humshei*, *Torah* (as cinco partes da Torá), e constituem o texto central do judaísmo. Também chamada de Lei de Moisés (*Torat Moshé*), por vezes, o termo “Torá” é usado dentro do judaísmo para designar todo o conjunto da tradição judaica, incluindo a Torá escrita, a Torá oral e os ensinamentos rabínicos.

Nesta conversa, Mayer menciona os socialistas Max e Engels, que foram os primeiros a sugerirem uma teoria, um meio que pudesse resolver a expressa diferença existente entre os membros do proletariado e da classe burguesa. Para tanto, os dois pensadores elaboraram uma reflexão sobre as relações humanas e institucionais reguladoras da sociedade, que fundaram o marxismo. A personagem, ao defender as convicções marxistas, afronta a ideologia familiar, fazendo com que o pai não compreenda tal posicionamento e os motivos dele não querer seguir os ensinamentos que são passados de geração a geração.

Utilizando a sátira nas expressões de desejo de Mayer ingerir carne de porco e rejeitar a comida preparada pela mãe, esta novela demonstra um momento de rebeldia, expresso de forma propositada, quando se vê diante de um alimento considerado inapropriado na religião judaica, satiriza com os costumes:

O arroz saboroso, Mayer recusava; os Kneidlech (*Bolinhos) quentinhos, recusava; os biscoitos doces, a boa sopa, recusava. Chegava a se esconder no sótão para não, comer.

Um dia, em desespero, nossa mãe jogou-se nos pés dele:

— Diz, meu filho, diz o que tu queres comer! O que quiseres, a mamãe traz! Nem que seja preciso viajar até São Paulo, mamãe traz! (SCLIAR, 1997, p. 15)

A sátira está implícita na crítica de não concordar com as tradições, sendo revelada, por exemplo, quando se trata da religião da família, tornam-se fatores determinantes para que haja o efeito cômico. O jovem Mayer procura apresentar até certa coerência em suas ações e intenções, porém fora das tradições sociais, das origens judaicas e do sistema capitalista do país (Brasil) que adotou como nova pátria, passando a ser parte integrante, desde a sua chegada, juntamente com a família no ano de 1916:

Esperava-se ali o desenvolvimento de milhares de colônias coletivas. [...] Tudo isto haveria de transformar os judeus — comerciantes, burocratas e intelectuais — num povo de obreiros. Riam dele, no Bom Fim, chamavam-no de Capitão Birobidjan. Ele se enfurecia, mas calava, por estoicismo progressista. Reagir significaria dar oportunidade para que os irreverentes continuassem com os deboches. E Mayer não queria que o povo associasse Birobidjan com brincadeiras levianas.

[...]

Formarão uma colônia coletiva, Léia, José Goldman e ele. Ficará longe de Porto Alegre; não muito longe, é claro, pois de lá terá de vir, um dia, a Grande Marcha. (SCLIAR, 1997, p. 6 - 9)

É nesta pátria que muitos sonhos serão planejados juntamente com alguns amigos, também jovens e idealistas, que a princípio imaginam também construir um mundo melhor para todos. Mas com as dificuldades, esses amigos o abandonam e Mayer conseqüentemente irá lutar só, o que é ilustrado em um álbum de desenhos que tem como título “*O exército de um homem só*”.

No fragmento a seguir, temos, em especial, a ironia que é utilizada de forma híbrida com a sátira. O povo judeu diante de seus preceitos baseados na Torá e na Halachá²⁴, onde são estabelecidas regras para o consumo de alimentos, só podendo comer alimentos “apropriados” (*cashier*) para ser levado à mesa das famílias, caso contrário são considerados “inapropriados” (*treifá*).

[...] nossa mãe revelava *diligência, argúcia, arrojo, destemor; perícia e espírito de improvisação; carinho*. Perseguia tenras galinhas, suas e dos vizinhos; levava-as em pessoa ao *schochet* (*Encarregado de matança ritual.), assistia ao sacrifício ritual, cuidando assim que a carne (especialmente a do peito, que era a que Mayer abominava menos) recebesse as bênçãos divinas. Viajava quilômetros para conseguir de certa mulher, uma bruxa do Beco do Salso, leite de cabra — único preventivo contra a tuberculose que ameaçava os meninos magros. (SCLIAR et al., 1990, p. 14)

É também satirizando a cultura judaica que a novela mostra como plano de fundo um universo impregnado de saudade de um tempo distante no passado e o humor judaico pode ser sarcástico, queixoso, resignado, não causa uma gargalhada, mas um sorriso melancólico, discreto, que provoca mais uma reflexão que o riso propriamente dito.

1.4 Caricatura: uma forma de expressão

A caricatura é um recurso que pesquisador Rodrigo Patto de Sá Motta, (2006, p. 15-16) afirma ser um retrato de figuras humanas, e esta forma de expressão é, “tida por muitos como arte menor, ou mesmo incapaz de alcançar a

²⁴ Do hebraico, traduzido também como **Halaca**, **Halacha**, ou **Halakha**, é o nome do conjunto de leis da religião judaica, relacionados aos costumes e tradições, servindo como guia do modo de viver judaico.

verdadeira arte, posto que não atingiria o sublime ou o belo, ao contrário estaria próximo do bizarro e do grotesco”²⁵.

Apesar de a caricatura se aproximar do grotesco, faz-se necessário atentar que não será cômico tudo que se vê como grotesco, e nem todas as expressões ou representações irão provocar o riso, podendo até causar certo mal estar e desconforto para quem depara com este elemento.

Segundo Vladímir Propp (1992, p. 134),

a caricatura, [...] consiste em tonar-se qualquer particularidade aumentá-la até que ela se torne visível para todos. Na descrição dos caracteres cômicos se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal [...].

Propp (1992, p. 134) também cita a definição de caricatura expressa por Hegel, o qual a define como “um caráter nos seguintes termos: “Na caricatura, um dado traço é extraordinariamente aumentado e se apresenta como algo característico levado ao excesso”. Assim, na obra, as características das personagens ocorre de forma caricatural e “[...] o efeito [será] mais cômico quando podemos explicar de modo mais natural a sua causa. Automatismo, rigidez, vezo contraído e mantido: aí está por que uma fisionomia nos faz rir”. (BERGSON, 2001, p. 19):

Tenho uma fotografia desta época. Lá está Mayer, a cabeça raspada. Tivera tifo e nossa mãe mandara o barbeiro passar-lhe a máquina zero. Nesta fotografia Mayer Guinzburg nos fita com seus olhos cinza-claros; embora exiba um pálido sorriso, tem os punhos cerrados. Mayer Guinzburg, meu irmão. (SCLIAR, 1997, p. 13)

O recurso da caricatura é um modo de representação utilizado, de início, em fotografias de pessoas ou desenhos ou pinturas, na maioria das vezes, buscando a ironia através do exagero de algumas características, traços da personalidade ou por meio de associações com aspectos que provocam o ridículo, o humor.

A caricatura na obra *O exército de um homem só* é utilizada como um efeito de construção, mas uma construção que é mais “uma arma de ataque do que de

²⁵ O termo “grotesco” tem sua etimologia derivada da palavra gruta, e foi cunhado no Renascimento, ele surge para nomear as estranhas formas de representação artística do período romano, descobertas em escavações. A palavra gerou sinônimos como: estranho, bizarro, extravagante, deformado, feio, monstruoso, ridículo. (MOTTA, 2006, p. 22)

defesa [...] e para atingir o efeito cômico desejado, zombam impiedosamente das personagens sob a mira”. (MOTTA, 2006, p. 20-21)

Os sobrinhos de Mayer Guinzburg olhavam-no com espanto. “Como é engraçado nosso tio” — diziam a Avram. Debochavam dele, chamando-o de Capitão Birobidjan.

Mayer fingia não ouvir. (SCLIAR, 1997, p. 43)

Também, com estes mesmos efeitos, a caricatura passa a ser utilizada na arte literária para a construção de personagens em que a caricatura retrata uma categoria de “personagem plana”, conforme denominação feita por E. M. Forster, romancista e crítico inglês citado por Beth Brait na obra *A Personagem* (1985). Ele apresenta as diferenças entre as personagens planas e as redondas:

As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa [...]. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor.

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente. (BRAIT, 1985, p. 40-41)

A caricatura é uma técnica que se utiliza do exagero e para George Minois (2003, p. 524) “quanto ao cômico da caricatura, ele não provém do exagero, mas do fato de se levar ao extremo de sua lógica uma simples veleidade que o artista soube captar no rosto”. Segundo Bergson (2001), o exagero não pode ser objetivo para a composição do cômico. Ele deve ser o meio utilizado pelo caricaturista para tornar visíveis aos nossos olhos as contorções que ele vê.

Na literatura pode ser identificada quando um ou mais traços da personalidade real ou ficcional é caracterizada com vistas à comicidade e riso. Tais caracterizações podem ocorrer tanto nos aspectos psicológicos, físicos ou em movimentos, de forma proposital, para denunciar o caráter e o comportamento por trás da aparência física. Segundo Bergson (2001, p. 19), a caricatura é uma arte, que tem como especialidade a captação de movimentos que são, na maioria das vezes, imperceptíveis aos olhos, e tornando-os amplos e visíveis.

É através dela que o narrador procura ampliar algumas características da aparência do personagem até torná-las objeto de riso. Na juventude descreve a aparência do irmão, como se fizesse com uma caricatura,

Em 1928, Mayer Guinzburg era um jovem magro, de olhar brilhante e aspecto selvagem. Um auto-retrato desta época mostra-o usando um boné sobre a cabeleira revolta; manta cinza enrolada ao pescoço, blusão de couro surrado, botas. (SCLIAR, 1997, p. 7)

[...]

E Mayer era muito magro. Seu crânio se revelava debaixo da pele esticada do rosto, sob o couro cabeludo raspado — seu duro crânio branco. Tão mal forrada, nenhuma cabeça poderia pensar direito. (SCLIAR, 1997, p. 13-14)

Para revelar as marcas de passagem do tempo e os aspectos físicos no personagem, ele é apresentado com o reforço de sua magreza, porém com uma “cabeleira revolta”. Dessa forma, utilizando estas características torna o personagem um retrato caricatural, um tipo risível, onde o foco recai sobre uma particularidade física.

Os traços de sua fisionomia tornam-se importantes para enfatizar e justificar sua rebeldia desde a infância em que certa propriedade é extremamente ampliada, a personagem ganhará tonalidades trágicas. Isso porque “quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma caricatura”. (BRAIT, 1985, p. 41)

Na adolescência, Mayer Guinzburg era acompanhado por Léia, José Goldman, Berta Kornfeld e Marc Friedmann em suas aventuras e nas tentativas frustradas de formar uma colônia coletiva, ou seja, de iniciar a construção de uma nova sociedade de “camponeses e operários, homens altos, de sobranceiras espessas, olhar sombrio, mas altivo, queixos largos. [...] de mulheres fortes e silenciosas, de lenço na cabeça e filhos no colo”. (SCLIAR, 1997, p. 8-9)

A caracterização dos amigos de aventura Mayer Guinzburg não é extensa, porém é significativa para a compreensão de suas ações na narrativa. Léia é descrita como uma garota meiga e loira, que morava somente com o pai doente, após ter sido abandonada pela mãe, quando ainda tinha cinco anos de idade, Léia chorava muito quando o pai se incomodava com ela e dizia que acabaria por matá-lo. (SCLIAR, 1997, p. 8)

José Goldman: baixinho, ruivo e míope. Muito nervoso; quando discute, treme, e sua voz se embarga de emoção”, não gosta de meninas (SCLIAR, 1997, p. 10). Já Berta Kornfeld “era feia, sombria e feroz; nunca casou. Tinha uma adoração secreta por Vladimir Ilich Ulianov, o Lênin (1870-1924), cujo nome murmurava dormindo. (SCLIAR, 1997, p. 21-22)
[...]

Marc Friedmann era francês. Seu pai, um engenheiro ferroviário, estava no Brasil há muitos anos. Era um homem culto e refinado [...], gostava de música e usava um lenço de seda no pescoço. [...] gentil e educado. (SCLIAR, 1997, p. 21)

Essas caracterizações mostram sempre os traços externos mais fortes da cada personagem, seus gestos, gostos, atitudes mais significativas, o que permite reconhecê-las ao longo da narrativa. O papel que desenvolvem não é muito relevante, porém são importantes para a composição psicológica de Mayer Guinzburg/Capitão Birobidjan.

Na construção narrativa, outro aspecto constantemente exposto está no prazer que demonstra o personagem Mayer Guinzburg pelos desenhos, como forma de autorretrato, de todos os acontecimentos de sua vida e das situações do cotidiano. Ele faz uma caricatura de si mesmo, arquivado em um álbum com o nome “O Exército de Um Homem Só”:

Mayer Guinzburg trabalhava muito. Não tinha tempo sequer para desenhar. Em todos aqueles anos fez apenas um desenho, um auto-retrato: curvado, magro (mas com uma incipiente barriga), a cabeleira rebelde (resistia a todas as tentativas disciplinadoras do Gumex), um cigarro entre os dedos (fumava muito: mais de três maços por dia). Quando tentou esboçar o rosto de Rosa de Luxemburgo, verificou que os traços, antes tão familiares, começavam a se desvanecer em sua memória. Deixou de lado o álbum. (SCLIAR, 1997, p. 51)

Nessa descrição feita pelo narrador, identifica-se uma personagem que dá preferência em seus desenhos para a forma caricata, devido à acentuação de detalhes que se destacam na representação, por exemplo: o jeito curvado, a magreza e os cabelos rebeldes. Todas as informações são utilizadas para a construção cômica.

A comicidade, quando acontece a partir da caricatura, tem como resultado a exposição de todos os defeitos, os quais interferem no aspecto social aqui instalado. Portanto, com a caricatura, temos um fenômeno que consegue fugir das implicações filosóficas, religiosas e psicológicas, por produzir um riso que contribui para que haja evolução humana, a partir da sua produção.

1.5 O humor negro na construção da comicidade

Helena Maria Gramiscelli Magalhães, em sua tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, no ano de 2008 (p. 6), afirma que “diferentemente do gênero humor e do riso, o subgênero humor negro não tem desfrutado do privilégio de, desde a Antiguidade, ser contemplado com muitos estudos ou teorias”.

E, diante desta realidade, torna-se mais interessante e desafiador discutir sobre humor negro, uma vez que a construção da personagem não se reduz a um estereótipo e a sua condição de idealista seduz e desafia ao mesmo tempo.

Para a autora, o humor negro exorciza o homem através do riso, uma forma de humor que é utilizado para se ironizar o mundo contemporâneo e que o esse riso esconde a verdadeira intenção de entendimento do que é proposto.

Breton (1997), no prefácio da Antologia, (apud MAGALHÃES, 2008, p. 53), diz que o “humor negro é o oposto da jovialidade, da alegria ou do sarcasmo; é uma reviravolta sempre absurda do espírito, parcialmente macabra e parcialmente irônica e inimiga mortal do sentimentalismo [...]”. Para o poeta francês a rebeldia da natureza do humor negro é que irá estabelecer um molde para esse subgênero do humor.

Alguns elementos são essenciais para a construção e compreensão de textos com natureza no humor negro, como: o imprevisto, as contradições, os dramas íntimos, o ser humano degradado, as transgressões e sua consequência, os desafios ao religioso e ao socialmente correto, e a ironia.

O humor negro baseia-se em uma combinação de humor e pessimismo, riso e pranto. É uma forma de humor moderno, mais descontraído que acontece sobre a própria vida, seu sentido ou ausência de sentido. Através do humor negro é possível expressar o inconfessável de forma inconsciente que coloca o leitor observador diante de algo que está além daquilo que é apresentado.

O humor negro, como subgênero do humor, expõe o politicamente incorreto, o preconceito, a fraqueza, crueldade, ganância, luxúria, entre outros e que nem sempre é considerado por muitos como de mau gosto. Essa construção textual é proposital a fim de mostrar todas as misérias sociais implícitas nesse subgênero. Na obra de Scliar (1997, p. 72), como o humor negro é assim apresentado:

Acordou suando. A custo levantou a cabeça: havia uma pedra enorme sobre seu peito. 'Não era sonho!' — gemeu o Capitão. Agarrou a pedra com as duas mãos e a custo jogou-a para fora da barraca. Na pedra estava amarrada a extremidade de um barbante; a outra extremidade formava uma laçada — em torno o pênis do Capitão.

O cômico, neste caso, é fruto de uma ação brutal, pois, mesmo sabendo da aflição e angústia causada para a personagem, ainda assim, suscita o riso. Esta modalidade de humor negro é causada por quatro trapeiros que amarram a genitália do Capitão e riem da situação, mesmo percebendo que causariam o sofrimento com a brincadeira maldosa. Com isso, o humor sugere, de fato, a maldade social em que o importante é rir a qualquer preço, sem medir as consequências dos atos.

Outro momento em que o humor negro é identificado nesta narrativa ocorre quando há um desentendimento entre Mayer e a autoritária Dona Sofia, proprietária da pensão em que é obrigado a viver. Ao decidir fazer uma reclamação do alimento servido, na pensão, durante uma das refeições...

— A carne está ruim — repete Mayer.
 — Tu, Capitão Birobidjan! — berra Sofia, furiosa. — Eu te conheço, velho anarquista! [...] Para dar o exemplo, vais comer esta carne.
 — Sofia, cadela velha, — diz Mayer, com um sorriso maligno — eu não vou comer esta pelanca dura que tu chamas de carne.
 — Capitão, se tu não comeres — responde Sofia, sorrindo também e falando entredentes — eu te rebento a bofetadas.
 [...]
 Um segundo depois estão engalfinhados. Caem ao chão, rolam para baixo da mesa, somem sob a toalha xadrez. [...] De sob a mesa vêm gritos e gemidos. Depois, um silêncio e finalmente aparece a cabeça de Mayer:
 — Uma corda!
 — Está na mão, Capitão! — Octávio corre à despensa e volta com um rolo de corda.
 Mayer some novamente debaixo da mesa. Reaparece minutos depois.
 — Está amarrada.
 Arqueja; tem o rosto horrivelmente lanhado. (SCLIAR, 1997, p. 155-154)

O riso que surge momentaneamente é espontâneo, surge de forma incontrolável, mesmo que seja posteriormente substituído por um sentimento de compaixão, um misto de pena e culpa. O humor negro aborda as deformações, mutilações, doenças, mortes, entre outras, e provoca um riso que incomoda, causa constrangimento e, ao mesmo tempo, assusta àquele que ri.

— E agora? O que vamos fazer com ela? — pergunta David Benveniste, assustado.

— Se a gente solta ela nos mata...
 — Vamos levá-la para o quarto da Santinha — diz Mayer.
 O transporte de Sofia é tarefa complicada, mas divertida. Todos têm de ajudar; um pega no braço, outro na perna. E vão. ‘Cuidado! Olha a mesa! Devagar. Mais para a direita!’ Mayer sente dor no peito, mas preocupa-se em animar os outros. De repente o vestido de Sofia se rasga; largam-na ao chão, com estrondo. Santinha se apressa a cobri-la com uma toalha, Os outros riem: Mayer, Octávio, David Benveniste, e até Ana e Santinha, riem, riem muito. Sofia amaldiçoa-os: ‘Quando eu me soltar’. Por fim encerram-na no quarto da empregada.
 À noite se banqueteam: bacalhau preparado por Octávio, bifes macios feitos por Santinha, que anuncia, orgulhosa:
 — E ainda tem muita coisa boa para nós! (SCLIAR, 1997, p. 155)

Assim, temos um humor negro que se distingue por uma luta que não é contra, mas a favor de uma sociedade justa, igualitária para todos. Mesmo idoso e doente, Mayer permanece inconformado, porém sem abandonar os seus ideais de vida, que lhe motivaram a vida e também o levam a morte:

A dor arremete. Penetra-lhe no peito, expande-se poderosamente.
 O Capitão fica de pé, os olhos muito abertos. Um som chega-lhe aos ouvidos, um som agudo, distante a princípio, depois cada vez mais perto: uma sirena?
 — É Sofia, com a polícia!
 Está cercado. Sofia e os policiais invadirão a casa pela porta da frente, a quadrilha entrará pelos fundos: resta saber quem o pegará primeiro.
 — “No pasarán!” — grita o Capitão. Então percebe que, se alguma esperança ainda existe, ela está no povo, em todo o povo: Sofia, os policiais, Libório, Nandinho, Hortênsio, Fuinha, os choferes, Português, Colomy, os corretores — é para eles que o Capitão Birobidjan grita:
 — Companheiros! Iniciamos agora a construção...
 Vacila, apóia-se no sofá. As luzes se acendem. É para frente que o Capitão cai. Mergulha no mar escuro. (SCLIAR, 1997, p. 175)

Mesmo abordando o sofrimento humano, o humor negro, assim mesmo, faz rir. O riso proporcionado por este subgênero na obra advém da abordagem das fraquezas humanas, uma doença. A loucura é uma situação “limite entre o racional e o absurdo”, (SCLIAR, FINZI e TOKER, 1991, p. 2) que provoca um riso constrangedor, incerto, ou seja, um riso assustador que incomoda e ao mesmo tempo é engraçado.

No humor negro, o riso que ele instiga é estabelecido entre a amargura, o medo e o engraçado. Nesta perspectiva, este tipo de humor despreza o que é racional e ridiculariza os defeitos, as deformidades, mesmo que a abordagem seja psicológica, física ou social para fundamentar o riso.

2. A COMICIDADE MANEIRISTA

Acredito, sim, em inspiração, não como uma coisa que vem de fora, que "baixa" no escritor, mas simplesmente como o resultado de uma peculiar introspecção que permite ao escritor acessar histórias que já se encontram em embrião no seu próprio inconsciente e que costumam aparecer sob outras formas — o sonho, por exemplo. Mas só inspiração não é suficiente.

Moacyr Scliar

Neste capítulo, serão apresentados o significado e as características essenciais do Maneirismo enquanto forma estética e não, meramente, estilo de época. Este conhecimento prévio torna-se necessário para que haja maior entendimento conceitual do termo, facilitando, assim, a compreensão da comicidade maneirista e de sua forma representativa na obra *O exército de um homem só*. O estudo será pautado na teoria de Arnold Hauser²⁶ e, como complemento, nas teorias de Gustav R. Hocke²⁷, John Shearman, Jorge Henrique Pais da Silva²⁸, entre outros pesquisadores da arte maneirista.

O Maneirismo, analisado no *corpus*, desta dissertação será concebido como uma forma de expressão estética que não se encerra a partir de um período específico, possibilitando, também, que o objeto artístico ultrapasse épocas, que rompa as barreiras temporais e atinja a universalização própria do objeto artístico. O caráter maneirista, apreendido na obra, garante-lhe o sentido trágico e, ao mesmo tempo, cômico, o que lhe confere destaque no universo artístico da modernidade.

Desse modo, será tratado, nesta parte, dos diferentes conceitos, estudos e aspectos da estética maneirista e sua presença na obra em análise.

²⁶ Arnold Hauser - de origem húngara, nascido em Temesvár, em 08 de maio de 1892, foi escritor e historiador da arte. Estudou História da Arte e literatura nas universidades de Budapeste, Viena, Berlin e Paris. Foi discípulo de Henri Bergson, que o influenciou. Morreu em 29 de janeiro de 1892.

²⁷ Gustav R. Hocke - Nascido em 01 de março de 1908, na cidade de Bruxelas, era escritor, jornalista e historiador cultural. O foco de seu interesse literário foi o Maneirismo. Morreu em 14 de julho de 1985, em Genzano de Roma.

²⁸ Jorge Henrique Paes da Silva – Português, nascido na cidade de Lisboa, no ano de 1929. Foi Docente Universitário e Historiador da Arte. Morreu no ano de 1977.

2.1 O Maneirismo e sua influência em *O exército de um homem só*

John Shearman (1978, p. 14), crítico e historiador da arte, entende ser importante que cada autor defina e justifique o emprego do Maneirismo devido à existência de suas múltiplas interpretações. E, antes mesmo de uma definição do termo Maneirismo, já se deve alertar sobre o seu significado, afirmando haver uma armadilha que se esconde na própria palavra e chama a atenção para o fato de seu surgimento, que ocorreu em meio a outros, simplesmente descritivos como o Gótico, Renascimento e Barroco. O Maneirismo também se mostrou atento à sua forma escrita, pois, somente este termo “ismo” é elemento importante para concebê-lo como um movimento que reforça sua posição.

O conceito de Maneirismo, em sentido estrito, manifestou-se em toda a História da Arte ocorrida entre o Renascimento e o Barroco. Wylie Sypher (apud HOCHE, 1974, p. 18) teve seus estudos e pesquisas sobre a Literatura e a Arte realizados entre os anos de 1400 a 1700 como verdadeiros. Ele apresenta a seguinte divisão: Renascimento, Maneirismo, Barroco e Barroco Tardio. Mesmo sabendo que esta divisão não é nada inovadora, o teórico procura ter o cuidado em apresentar as marcas de passagem do Renascimento ao Maneirismo e sua continuidade no período inicial do Barroco. No entanto, o que se observou mais tarde foi que o aparente “movimento”, demarcado pelo “ismo”, após os anos de 1700, tornou-se um traço marcante, não de um estilo, mas de uma posição definida de conceito de arte, isto é, uma forma estética que, em princípio, contrapõe-se à forma clássica.

O Maneirismo tornou-se, então, uma tendência artística, que se faz presente em vários momentos da história da arte. Entre seus pontos máximos, podem ser citados: na Antiguidade, com a tragédia de Sófocles; no transcorrer dos séculos XVI e XVII no Barroco Tardio, principalmente, com a peça *Hamlet*, de Shakespeare; no período de destaque dos decadentistas, momento áureo, com obras de alguns simbolistas e, no seu exagero, entre os surrealistas.

Os aspectos maneiristas podem ser encontrados, então, em obras de diferentes épocas, a exemplo disso, algumas narrativas machadianas que, indiferente a estilos de época, compõem uma arte carregada de ironia saturnina - um jogo de dissimulação em que é significativo o sombrio, o riso, o refinamento, a

elegância e a ferina *maneira* de olhar os contrastes da existência e da arte. Em *O exército de um homem só*, também se manifesta por uma “maneira” que, no parecer de Shearman, é uma expressão carregada de outros significados, mas que prevalece o sentido do *absoluto*: “o Maneirismo só deriva de um emprego determinado: o absoluto” (SHEARMAN, 1978, p. 14).

O conceito de *maneira*, que fora tomado de empréstimo da literatura de costumes, foi originalmente uma qualidade (desejável) do procedimento humano, centrada no talento em buscar a sofisticação, isto é, um estilo sofisticado, primoroso. Lorenzo de’ Médici²⁹, segundo Shearman, exigia que as obras de artes, por exemplo:

[...] a *maneira* italiana vinda da literatura cortesã do século XII ao século XV, onde *manièrre*, como o seu derivado italiano, significava, aproximadamente *savoir-faire*, talento sem esforço, sofisticação; o oposto da paixão manifesta, do esforço evidente, da ingenuidade grosseira. O significado persiste, não só através da sua transferência na Itália às artes visuais, mas também, ao seu equivalente moderno, “estilo” (SHEARMAN, 1978, p. 16).

A expressão *maneira*, ao passar a fazer parte da literatura, faz com que a obra de arte se torne uma arte por si mesma, capaz de inovar e de estruturar-se. Para o português Jorge Henrique Pais da Silva, historiador de arte, a busca por uma definição do conceito é o que faz com que a concepção de Maneirismo oscile entre duas posições extremas:

[...] a que nele inclui a totalidade da arte europeia do século XVI após o Alto Renascimento, objecta-se [...] o conceito “clássico” do Maneirismo [...] como corrente artística italiana com raízes no Renascimento, mas que com ele rompe deliberadamente [...] (SILVA, 1986, p. 21).

Foi a partir da historiografia do século XX, que começou a reabilitação da qualidade do legado maneirista, muito embora sejam claras e evidentes as problemáticas inerentes ao termo como: definição, cronologia, período, área de expansão, entre outros.

²⁹ Lorenzo de’ Medici - Nascido em Florença em 01 de janeiro de 1449. Foi um estadista italiano, filho de Piero de Medici, governante da cidade de Florença, foi o soberano de fato da República Florentina, durante o Renascimento italiano. Conhecido como *Lorenzo il Magnifico*, por seus contemporâneos florentinos. Diplomata, político e patrono de acadêmicos, artistas e poetas e mecenas. Alguns pontos altos do início do Renascimento coincidiram com sua vida. E a sua morte marca o final da chamada Idade de Ouro de Florença. Lorenzo de Medici morreu em Villa Medicea di Careggi, Florença em 09 de abril de 1492.

Desse modo, o termo *maneira* foi adicionado à literatura de costume por empréstimo e, há séculos, faz parte dos modos de vida estilizados e refinados, transpondo-se a uma qualidade do procedimento humano, qualidade esta que se tornou, inclusive, desejável. E, na literatura italiana, a palavra entra via literatura cortesã do século XIII ao século XV, na qual o termo *manière* passa ao significado aproximado de *savoir-faire*, ou seja, talento sem esforço ou sofisticação:

O significado persiste, não só através da sua transferência na Itália às artes visuais, mas também ao seu equivalente moderno, “estilo”. *Maneira*, portanto, é um termo há muito instalado na literatura de um modo de vida tão estilizado e refinado que constituía, na verdade, uma obra de arte por si mesmo [...]. (SHEARMAN 1978, p. 14)

Para Shearman (1978), a dificuldade na definição do termo Maneirismo deu-se, em princípio, devido ao problema de método e que parte dessa dificuldade está ligada à arbitrariedade de aplicação, em que “muita arte do século XVI foi relegada ao esquecimento por críticos dos séculos XVII e XIX, que a achavam má e decadente. Por volta de 1920, compreendeu-se que uma condenação tão ampla era injusta”. (SHEARMAN 1978, p. 14).

A mesma dificuldade de definição do termo é declarada por Hauser (1976, p. 20) em sua obra *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*, em que faz um alerta de que o conceito de Maneirismo pode ser facilmente confundido, e sempre o é, com o de amaneirado, que pode ser, mas não necessariamente, associado ao Maneirismo. São duas coisas distintas, não há conexão entre os termos: o Maneirismo pertence à terminologia do historiador da arte e define um tipo; e o amaneirado é a matéria do juízo estético, ou seja, é a parte da terminologia da crítica.

Somente será possível obter um entendimento adequado do Maneirismo se ele for examinado como um produto de tensão entre Classicismo e Anticlassicismo, Naturalismo e Formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo tendo em vista que a essência da arte maneirista repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente incompatíveis.

Hauser afirma que o Maneirismo foi mal interpretado ou até mesmo negligenciado e sua reavaliação e reabilitação ocorreram sem arbitrariedade ou casualidade. Por uma boa razão, ele foi

[...] o último período artístico a ser redescoberto e fundamentalmente reavaliado em nossa época. Sua linguagem [...] na literatura foi em grande parte esquecida e teve de ser reaprendida, e o caminho para uma melhor compreensão desse movimento não se abriu até que aprendemos a adotar uma visão mais imparcial do barroco. (HAUSER, 1976, p. 15)

Como visto, não é fácil chegar ao Maneirismo e dar-lhe uma definição, pois ele é, ao mesmo tempo, anticlássico e clássico, formal e artificial, irracional e bizarro, naturalista e não naturalista ou racional e irracional, sem se prender à objetividade ou à regularidade, ou seja, desobrigando-se das normas. Nesse sentido, o Maneirismo opõe-se ao estilo clássico e formalista, pois sua essência criativa está em fugir às normas, focando-se nos contrastes e na ruptura formal, jogando com os contrários, sem perder a sofisticação, a elegância e o riso irônico.

A obra *O exército de um homem só* carrega em si elementos da arte maneirista, por ser estruturada em uma “realidade que se divide em duas esferas diferentes, [...] — o real com o irreal, o racional com o irracional, [...]” (HAUSER, 1992, p. 442), revelando o dualismo composto por dois mundos: o real e o ficcional, que se dividem em outros mundos: o da convivência familiar e social e o da fantasia. Tal postura pode ser reafirmada no conceito maneirista a seguir, formulado por Hauser:

O elo mais forte entre o Maneirismo e a perspectiva artística dos nossos dias é o dualismo, a sensação de ter um pé em cada um dos dois mundos, no da experiência imediata, representável naturalisticamente, e ao mesmo tempo em outro, que é visionário é, portanto passível quando muito de ser sugerido por meio sensíveis (HAUSER, 1992, p. 442).

A construção do estilo maneirista na obra se efetiva em diferentes níveis de linguagem, por meio da mistura de formas alucinatórias, visões, sensações e comportamentos que compõem um universo paralelo no qual prevalece tanto a irrealidade, focada na origem inconsciente de inspiração artística, quanto no sonho, no qual o material artístico sofre uma desvalorização substancial, e a escrita torna-se automática.

Hauser afirma que na base de toda e qualquer arte maneirista, há

[...] sensação de que as coisas decisivas e vitais, toda a complexidade da vida, as contradições insolúveis e motivações irracionais da existência humana, o liame entre verdade e ilusão, [...] sua debilidade e até certo

ponto também sua força, conectam-se com a sensação de estar diante de uma fronteira intransponível, uma sensação de inadequação [...] (HAUSER, 1976, p. 455).

É na estrutura narrativa e no seu modo de ser arte que *O exército de um homem só* mostra-se arte. Ela é esta complexidade proposta pelo artístico, por meio de uma construção que faz, discute e estabelece em suas entrelinhas as dicotomias do ser humano, que luta por encontrar-se no mundo e que passa a viver em um universo particular, estruturado entre a fantasia e a realidade, entre realidade e irrealidade, estabelecendo uma “fronteira intransponível” e uma “sensação de inadequação” semelhante à definição de Hauser (1976) anteriormente referida e que nos itens subsequentes será demonstrada.

2.2 O enigmático mundo disforme e de figuras simbólicas

Após o auge do Renascimento, o Maneirismo adquiriu espaço e passou a ser considerado um “gesto de expressão” (HOCKE, 2011, p. 13). Termo que começa a ser empregado nos moldes atuais e liga-se ao contexto histórico e a um período de crise política com diferentes alterações em vários setores: social, econômico e religioso, uma

[...] crise política, [...] um estado angustioso da falta de fé, [...] uma evolução de ordem sócio-econômica (o capitalismo moderno) e, sobretudo, por uma crise de ordem espiritual decorrente do conflito entre paganismo e catolicismo, pelas lutas da Reforma e da Contra-Reforma, pelas contradições de ordem espiritual em geral (sobretudo o choque do pensamento paganizado). Tudo isso canalizava as artes e a literatura para o estilo maneirista. (MELLO, 1982, p. 17-18)

Considera-se, geralmente, que o período clássico da Renascença terminou com a morte de Rafael (Raffaello Sanzio)³⁰ no ano de 1520, embora existindo manifestações anticlássicas que demonstravam que as últimas obras de Rafael e Da

³⁰ Raffaello Sanzio – conhecido em português como Rafael, nasceu em Urbino, então capital do ducado do mesmo nome, na Itália, em 06 de abril de 1483. A morte precoce de Rafael, em Roma, em 06 de abril de 1520, no dia em que completava 37 anos, reforçou a aura mística que rodeava sua figura. Admirado pela aristocracia e pela corte papal que o via como o “príncipe dos pintores”, foi encarregado pelo papa Júlio II de decorar com afrescos as salas do Vaticano, hoje conhecidas como as *stanze* de Rafael.

Vinci ³¹ já se tornavam rupturas comuns ao equilíbrio clássico, pois ambos apresentavam os sintomas e as tendências dos maneiristas. “O sonho de harmonia renascentista parecia se esvaír e já não bastava o rigor da arte clássica” (MOTTA, 1983, p. 18), e a quietude observada na renascença parecia, então, a soar banal, falso. É o que observa Mello, na citação a seguir:

O Maneirismo, fenômeno europeu nascido na Itália, foi envolvido por algumas catástrofes de época, dentre elas se destaca o saque de Roma. Porém, havia outros fatores, não só de ordem social, mas também de ordem histórico-econômicos, que se juntando ao capitalismo interno aliado às novas formas de trabalho, completa o processo, abalando a ordem política existente e abrindo caminho para o Maneirismo. (MELLO, 1982, p. 18)

Foi nesse período que o Maneirismo ficou conhecido por efeito estético, 1523, quando “Francesco Mazzola, nascido na cidade Parma e, por isso, apelidado de “Il Parmigianino”, [...] postou-se diante de um espelho convexo e pintou um autorretrato. Esse ato marcou o início de uma nova moda [...]”, (HOCKE, 1974) uma nova forma de expressão estética, assim transcrita:

O belo semblante juvenil de Mazzola é liso, impenetrável e enigmático. Sobressai da tela uma beleza quase abstrata. Por causa da perspectiva distorcida do espelho convexo, vê-se, em primeiro plano, uma mão demasiadamente grande e anatomicamente insólita. Nota-se um movimento convulsivo que chega a ser vertiginoso. Ao fundo, distingue-se apenas confusamente uma minúscula parte da janela em forma de um triângulo alongado, onde a luz e a sombra tentam desenhar alguns sinais hieroglíficos. O retrato, em forma de medalhão, apresenta-se como modelo característico [...] (HOCKE, 1974, p. 15).

O quadro não é somente o retrato de Parmigianino, ele é a figura do homem do Maneirismo que sente medo do espontâneo, que ama a escuridão e orgulha-se da descoberta da sensibilidade por meio de metáforas e se esforça por captar o fantástico, a partir de uma linguagem bem elaborada.

Sendo assim, esta forma de expressão estética apresenta uma preferência ao irregular em preterição ao harmônico (HOCKE, 2011, p. 13), o que se torna um

³¹ Leonardo da Vinci – Genial pintor, escultor, engenheiro, arquiteto, e cientista, foi um dos pilares sobre os quais se assentaram diversos domínios da ciência e da arte. Nasceu em Vinci, próximo a Florença, na Itália, em 15 de abril de 1452. Foi o resumo dos ideais estéticos que deram origem ao Renascimento. O artista morreu no castelo de Cloux, perto de Amboise, na França, em 02 de maio de 1519.

fator determinante para que esse período também seja reconhecido, principalmente, em suas propriedades e em seus variados aspectos, pois ele

[...] não se deixa atestar tão somente na inteira história europeia da literatura. Ele domina igualmente períodos consoantes à arte plástica, que vão do helenismo às diferentes tendências atuais à “deformação”. Ele se torna visível [...] enquanto uma dialética particularmente intensa. Manifestando-se sempre em poesias, obras de arte e composições específicas. É na literatura, porém, que a continuidade do Maneirismo se deixa atestar de modo singularmente claro (HOCKE, 2011, p. 13-14).

Esta forma de expressão, de extraordinário enriquecimento da sensibilidade artística, caracteriza, também, a escrita de *O exército de um homem só*, notadamente, marcada pelas fragilidades do ser humano, colocadas à mostra, prevalecendo, principalmente, o teor de melancolia, de ansiedade e de angústia da personagem Mayer Guinzburg que luta pela construção de uma nova sociedade. A obra de arte explora as fraquezas humanas, reforçando, desse modo, a sua condição de integrante da moderna arte do humor maneirista, constituída por um enigmático mundo disforme, feito de figuras, como: o irregular, o contraste, a ambiguidade que resulta no antinaturalismo e na deformação.

Eu era mais velho do que Mayer e mais ajuizado. Eu era bom filho. Eu casei cedo.

Eu dei a meus pais muitos netos, todos inteligentes (Mayer — sempre desprezou seus sobrinhos). Mas Mayer Guinzburg... “O que é meu é teu, e o que é teu é meu.” Um excêntrico (SCLIAR, 1997, p. 19-20).

Pela exploração da estética do irregular, da composição da obra que amplia as possibilidades de observação mais aproximada da estrutura psicológica do ser da personagem, tida como “problemático”, mas que também se destaca por expor suas fraquezas. A esse respeito, Gustav Hocke afirma que a arte maneirista “tem a ver, antes de mais nada, com as *forças humanas de tensão*. Elas devem tornar-se, particularmente visíveis justamente no que há de exagerado, na deformação ou no enigma”. (HOCKE, 2011, p. 18-19)

Uma vez Mayer Guinzburg encheu a pia e foi à despensa buscar sapólio. Quando voltou, viu que três homenzinhos tinham caído n'água e flutuavam imóveis. ‘Talvez estejam só meio afogados’ — pensou Mayer e correu para lá. Tocou-os com um dedo; estavam bem afogados. Com um suspiro, ele tirou o batoque do ralo. As criaturinhas começaram a girar, levadas pela corrente, a princípio lentamente, depois cada vez mais depressa: veio o

redemoinho final e elas foram tragadas pelo ralo; mirradas como estavam, passaram sem dificuldade. Mayer Guinzburg fecha os olhos e imagina a trajetória dos pequeninos cadáveres: descerão com o líquido negro e espesso que flui rumorejando pelo cano do esgoto; chegarão ao vasto Guaíba, onde os minúsculos corpos descerão ao fundo; descarnarão, as caveirinhas brancas aparecerão e os ossos ficarão para sempre enterrados no lodo do estuário. (SCLIAR, 1997, p. 144)

Assim, a obra não mais representa a realidade, pois o sonho tresloucado rompe com o racionalismo formal, pressupõe-se, dissimuladamente, a transgressão das regras codificadas de modelos preestabelecidos por normas. Através dessa oposição, desaparece a predileção pela ambiguidade, no antinaturalismo, na procura de efeitos e de surpresa, no culto do bizarro, como pode ser verificado na citação a seguir:

Cantando baixinho, o Capitão Birobidjan toma um bonde. O condutor olha-o desconfiado:
— Vai acampar?
Birobidjan pensa em aproveitar a oportunidade para doutrinar o Companheiro Condutor; mas, ao invés, prefere acenar afirmativamente; continua a cantar baixinho. O condutor espia-o pelo espelho.
O Capitão desce no fim da linha. (SCLIAR, 1997, p. 54)

Assim, a obra de arte estudada apresenta uma realidade que se compõe de duas esferas diferentes: o real com o irreal, o racional com o irracional. Esta diferença se insere em níveis de realidade distintos, em uma mesma composição “onde a mistura de fenômenos são visíveis em todas as formas alucinantes possíveis de assumir como componentes racionais e irracionais da arte” (HAUSER, 1976, p. 442).

A obra de arte participa, nesse sentido, do modo compositivo em que pressupõe o “destronamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade” (HAUSER, 1976, p. 16), o que pode ser observado nos dois últimos fragmentos transcritos em que o autor, através do narrador e das personagens, mistura fatos insólitos que incitam o estranhamento como é a presença das “criaturinhas”, descendo pelo ralo, com outro acontecimento corriqueiro do dia a dia, como o é uma pessoa tomar um ônibus e descer no fim da linha.

2.3 O Humor Irônico

O efeito estético maneirista é repleto de contrastes que resultam no humor, marcadamente, não só pela ironia, um gracejo que se oculta sob uma aparente seriedade, mas por um humor em que “a seriedade profunda se oculta sob um gracejo” (Schopenhauer apud HAUSER, 1976, p. 109). Vale considerar que a escolha entre ironia e humor não acontece, na obra, de uma forma arbitrária, pois, é por meio do sentido de vida, que o humor encontra sua expressão, antes mesmo de ser utilizado como forma literária.

O Maneirismo, segundo Hauser (1976), foi o primeiro a rir entre lágrimas. Para ele, o humor significa conservar o senso de proporção, ou seja, ver os ângulos, a perspectiva certa sem se perder, tendo consideração com tudo, independentemente de ser bom ou mau e, acima de tudo, demonstrando a sua perspectiva dialética, flexível e adaptável, sempre pronta a corrigir-se. Na obra, esse humor pode ser percebido nesta passagem:

Subitamente estalou uma discussão entre os homens. Aparentemente, dois queriam ir embora e dois queriam ficar. A mulher tentava separá-los. Por fim, um deles avançou, cambaleando, e deteve-se à frente da casa.

— Saia daí, desgraçado! — gritava. — Vem para fora, se tu és homem, covarde!

Vem brigar como gente! Abre esta porta e sai!

A mulher quis segurá-lo. Ele a empurrou. Ela empunhou uma acha de lenha e bateu-lhe nas costas.

No instante seguinte estavam os quatro em cima da mulher, esmurrando-a, mordendo-a, pisoteando-a. Quando pararam, ela jazia deitada como morta. Eles a levantaram, pegando-a pelos braços e pelas pernas. Apavorado, Birobidjan viu que avançavam com ela em direção à porta.

— É um aríete!

Aríete. Os romanos o usavam para arrombar as portas das cidades que resistiam às suas investidas imperialistas. Aríete!

Uma pancada surda na porta. Logo em seguida outra e depois mais outra.

Birobidjan entrincheirou-se atrás do sofá. Com o cano na mão esperava, os dentes cerrados, a testa molhada de suor.

“No pasarán” — murmurava. — “No pasarán”.

As batidas cessaram.

— Deixa ela aí e vamos embora — disse uma voz.

Fez-se silêncio. Birobidjan aguardou alguns minutos e foi até a porta. Espiou e viu que os homens já iam longe. Seria uma armadilha? Hesitou.

Finalmente, retirou a tranca e abriu a porta. A primeira coisa que viu foi a mulher, caída no terreiro. Um filete de sangue corria-lhe da testa. O Capitão tocou-a com a ponta dos dedos; estava quente. Vivia. Estava muito machucada, mas vivia. O Capitão trouxe água, lavou-lhe o rosto. A mulher mexeu-se e gemeu (SCLIAR, 1997, p. 80-81).

Nesse contexto, o humor é acima de tudo, racional, antipatético, insensível e, apesar de sua facilidade e capacidade para compreender, perdoar e amar, é cético e crítico. Diante dessa capacidade de assumir um aspecto duplo, o humor é colocado em uma posição que vai além desta perspectiva dupla, tornando-o uma forma de expressão.

Para Hauser (1976), uma das características essenciais do humor é o perspectivismo e, na obra *O exército de um homem só*, essa característica (o panorama e as situações) surge na forma em que seus traços híbridos são articulados por trás de uma perspectiva humorística da narrativa, como pode ser verificado no fragmento:

Um dia partirão, de manhã bem cedo. As ruas do Bom Fim estarão desertas; [...] Se encontrarão na esquina da Henrique Dias com a Felipe Camarão, surgindo na cerração. [...] Usam blusões de couro, bonés e mantas cinzas enroladas nos pescoços. Nas costas, grandes mochilas, com barracas, cobertores, roupas; livros: Walt Whitman, Rosa de Luxemburgo.
[...]
— Iniciamos agora a construção de uma nova sociedade.
Plantam no chão um grande bambu, à guisa de mastro. Nova Birobidjan ainda não tem bandeira, mas eles hasteiam o lenço colorido de Léia.
[...]
Mayer Guinzburg imediatamente divide o grupo em comitês: Comitê da Limpeza, Comitê da Comida, Comitê de Estudos Políticos, este último dirigido por ele mesmo.
[...]
Depois do jantar reúnem-se em torno a uma fogueira e cantam: a princípio, hinos belicosos e depois melancólicas canções em iídiche. A bandeira desce do mastro, Mayer Guinzburg faz um breve discurso sobre as tarefas que os esperam e vão todos dormir.
Durante meia hora a casa fica em silêncio. Depois se inicia uma estranha movimentação; portas se abrem e fecham, vultos passam no escuro; e sussurros, e risinhos, e exclamações abafadas...
Na manhã seguinte, ao sair do quarto de Léia, Mayer Guinzburg encontra Marc Friedmann.
— Dormiu bem, Marc? — diz, embaraçado. Sabes que eu...
— Exijo uma reunião urgente — atalha o outro sem encará-lo. — Uma reunião de crítica e auto-crítica.
[...]
Há um silêncio. Mayer dá por encerrada a reunião e os companheiros se separam.
Naquela tarde arrumam suas coisas e voltam.
Mayer vai para casa (SCLIAR, 1997, p. 22-25).

Uma das características presentes na estética maneirista é a deformidade das figuras simbólicas apresentadas durante a obra. A passagem do real para o irreal configura-se como inovação estrutural oscilante, em que apresentam características psicológicas que passam por constantes mudanças. Transitando com

desenvoltura, a personagem consegue movimentar-se por dois mundos distintos: o da fantasia e o da realidade.

Sendo assim, a obra de arte maneirista consegue fazer do perspectivismo um elemento importante para a composição narrativa e para o desenvolvimento da construção cômica no mundo disforme e simbólico do protagonista Mayer Guinzburg.

3. O RISO: FENÔMENO DE COMICIDADE MANEIRISTA

A gente nunca pode desistir de encontrar sentido no aparente absurdo de nossa existência.

Moacyr Scliar

Neste capítulo, será apresentado o riso como fenômeno de comicidade maneirista. Através da análise a composição discursiva é evidenciada a forma de comicidade estabelecida na linguagem, no caráter, nas situações. O teórico russo Vladímir Propp (1992, p. 119) afirma que “a linguagem não é cômica por si, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, imperfeição de seu raciocínio”. São os chamados alogismos³² presentes na obra em estudo. Barral (2006) afirma que, nessa obra, *O exército de um homem só*,

os alogismos possuem duplas naturezas: os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas. Ambos os casos podem ser reduzidos a um só: no primeiro estamos diante de uma concentração errada de ideias que se expressam em palavras e essas palavras fazem rir; no segundo, uma conclusão errada que não se expressa por palavras, mas se manifesta em ações que são motivo de riso (BARRAL, 2006, p. 19).

Os alogismos, frequentemente utilizados, tornam as ações insensatas parte do cotidiano da personagem, que podem ser percebidas quando Mayer resolve deixar o lar para, sozinho, iniciar a construção de uma nova sociedade na propriedade do pai de seu amigo de infância, Marc Friedmann, no Beco do Salso:

A propriedade estava abandonada há muitos anos. Desde a morte de seu pai, Marc Friedmann não fora mais lá. [...] Abrindo caminho no matagal, o Capitão chega até a casa. Vê-se o rosto do Capitão Birobidjan iluminado pelo sol. Trata-se de um homem de cerca de trinta e cinco anos, e olhos claros e nariz tipicamente judaico. É antes magro. [...] O vento agita os cabelos do pioneiro, enquanto a bandeira sobe lentamente no mastro. Ao término da cerimônia, o Capitão diz, em voz baixa, mas bem distinta:
— Iniciamos agora a construção de uma nova sociedade.

³² Disparate; absurdo; contrassenso; alogia.

[...] os homenzinhos aplaudem com entusiasmo.
O Capitão não se dedicará somente a atividades agrícolas. Seu temperamento é também pastoril. E numa das poucas vezes em que sai de Nova Birobidjan, traz um porco, uma cabra e uma galinha: o Companheiro Porco, a Companheira Cabra e a Companheira Galinha (SCLIAR, 1997, p. 55-57).

Para não ficar sozinho no sítio, tendo apenas a companhia dos homenzinhos que o aplaudem, resolve levar alguns consigo animais. A insensatez é tamanha que, na sua construção utópica e visionária, imagina que estes animais irão, juntamente com ele, construir uma nova sociedade, chegando ao ponto de ele, em determinados momentos, alterar a voz, olhando fixamente para a Companheira Galinha, na expectativa de um entendimento por parte dela.

Outro momento alógico e marcante em suas ações é quando ele faz a leitura no domingo à noite, para os Companheiros: Porco, Cabra e Galinha, do jornal de exemplar único que ele mesmo escreve e chama de “A voz de Nova Birobidjan”.

Desse modo, nessa parte será tratada a comicidade na composição discursiva, considerando os aspectos inerentes à estética maneirista e às noções estilísticas sobre o assunto na obra *corpus* deste estudo dissertativo.

3.1 A comicidade maneirista na composição discursiva

A novela *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, apresenta uma forma de composição discursiva que foge aos padrões narrativos clássicos, em que início, meio e fim são claramente identificados, sem qualquer dificuldade. Entretanto, a comicidade maneirista na composição discursiva dessa obra não segue o clássico, o formal, uma vez que ela não se prende ao normal, ao regular.

Nesse sentido, a construção discursiva rompe com o tradicional, sem perder sua condição de sofisticado e elegante. Para a composição desse discurso maneirista, temos que direcionar uma marcação estilística que faz o diferencial da obra, que são as datas, pois a forma de blocos temporais são também elementos que podem ser utilizados no desenvolvimento do discurso narrativo da obra e, também, servem para marcar o rompimento com o tradicional, forçando a movimentação, o manuseio e a interatividade.

A arte maneirista desenvolvida apresenta uma predileção ao irregular, e a estética é modificada justamente para mostrar uma construção diferente, porém harmônica.

3.1.1 O cômico na linguagem

Os discursos utilizados nessa obra apontam para alguns recursos estilísticos. A estilística³³, como apresenta Monteiro (1991), é a utilização da função poética, criada por Roman Jakobson em 1958, a qual colabora para os efeitos que o autor pretende dar à obra, neste caso, em *O exército de um homem só*, o riso.

Sendo assim, é possível dialogar com a Linguística, a fim de mostrar que o efeito estético maneirista que compõe esta narrativa, configura-se através da Estilística. Para o pesquisador Cavalcante (*et alii*, 2009, p. 20), não existe discurso inocente ou neutro e o sujeito pode ser identificado a partir das suas perspectivas ideológicas.

Destarte, para mostrar as ideologias da personagem, o efeito estilístico é usado e identificado já de início. Este efeito é utilizado na apresentação do apelido “Capitão Birobidjan” para a personagem Mayer Guinzburg. Assim agindo, tem-se uma figura de linguagem em uso, que é a antonomásia, quando se designa uma pessoa fazendo referências às circunstâncias que a envolve ou por seus atributos:

1928

Um dia Mayer Guinzburg entrou num bar do Bom Fim.

— Rosa, um cafezinho.

— Está na mão, Capitão! — gritou a garçonete, escaldando a xícara.

Mayer Guinzburg empalideceu. Rodeando o balcão, agarrou a mulher pelo avental.

— Nunca mais me chama de Capitão, está bom? Não sou Capitão. Sou uma pessoa igual a ti.

— E como é que eu lhe chamo, então? — balbuciou Rosa.

Ele hesitou antes de responder.

— Companheiro. Me trata por Companheiro.

— Está bem, Companheiro seu Mayer.

— Não. Companheiro Mayer.

— Companheiro Mayer.

³³ Segundo Mattoso Câmara Jr., em *Dicionário de Linguística e Gramática*, a Estilística é uma disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de expressividade da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e suggestionar, através dos processos fônicos, associações significativas e construções sintáticas. Para José Lemos Monteiro, *A estilística*, é o conjunto de traços característicos da personalidade de um escritor, e tudo aquilo que contribui para tornar reconhecível o que alguém escreve, enquadra-se no conceito de Estilística.

— Isto. Companheiro Mayer Guinzburg, se quiseres.
 — Companheiro Mayer Guinzburg.
 — É isto. Agora me serve o café.
 — Capitão! — gritou alguém, afinando a voz. — Mayer Guinzburg virou-se bruscamente. Sentados às mesas, os comerciantes judeus do Bom Fim [...] (SCLIAR, 1997, p. 5)

É possível, também, destacar o uso das aspas, elemento que é uma constante em toda a composição discursiva. Elas podem ser utilizadas com a intenção de exprimir ironia ou conferir destaque a uma palavra ou expressão empregada fora de seu contexto habitual:

Na pedra estava amarrada a extremidade de um barbante; a outra extremidade formava uma laçada — em torno o pênis do Capitão. Desta vez o grito foi mais forte que em qualquer das noites anteriores. No taquaral os quatro amigos riam e se esmurravam, se esmurravam e riam. “Aposto que arrancou!” — gritava Fuinha. — “Aposto cinqüenta contos como arrancou! Aposto!” Ninguém queria apostar; todos concordavam, rindo: “Arrancou! É claro que arrancou!” (SCLIAR, 1997, p. 72)

Neste fragmento, o uso das aspas apresenta um tom irônico para narrar as uma série de brincadeiras com o Capitão Birobidjan. Utilizadas para marcar a ironia, destacando às expressões de maldade aliada ao riso dos quatro agressores, mesmo diante de situações que nos causam um misto de compaixão e piedade. A mesma situação acontece no trecho em que o personagem, para contrariar a cultura religiosa diz: “Ai que saudades das costelas de porco...” (SCLIAR, 1997, p. 17).

O disfemismo também é parte da composição do discurso narrativo da obra. Contrário ao eufemismo, que atenua a dura realidade, o disfemismo faz a opção pelo real, independentemente se, por trás do evento, ocorra a crueldade. Percebemos que esta figura, na obra em análise, é usada em momentos específicos:

— O senhor está querendo me enganar, Dr. Freud, eu sei disto... Mas eu não sou tão tapado assim, não. Sei que o senhor não volta. O senhor é um homem ocupado, tem os seus compromissos, os seus clientes, eu também trabalho e sei o que é isto. Não, o senhor não volta. Além disto... Nosso pai aproximou a boca da orelha do Dr. Freud.
 — Dizem por aí que o senhor está com câncer, e que o senhor não vai longe.
 Dr. Freud ficou pálido. Nosso pai recuou, pôs a mão na boca.
 — Meu Deus! O que fui dizer! Talvez o senhor nem soubesse! Desculpe-me, por favor, Dr. Freud! Ou melhor — era mentira! Sim, era mentira minha, Dr. Freud! Era brincadeira, eu sou muito brincalhão! Não, não era

brincadeira, quero dizer — era um truque, uma trapaça que eu estava fazendo para convencê-lo a me atender agora...(SCLIAR, 1997, p. 35)

Quando o pai de Mayer está no aeroporto, para tentar persuadir o médico Dr. Freud a atendê-lo a qualquer custo, a forma como ele se aproxima e faz uma afirmação deixa o médico assustado e pálido e os argumentos que usa para persuadi-lo deixa o médico assustado e pálido, é um disfemismo. Quando percebe o que disse, tenta corrigir e desmentir, desconversar, vai complicando-se, ainda mais. Dessa forma, faz instaurar o riso diante de uma insensibilidade, o que é um elemento essencial para o cômico que se instala, diante de uma insensibilidade, elemento essencial para o cômico.

O disfemismo também pode acontecer quando o narrador inclui no discurso termos considerados “chulos”. No diálogo entre o Capitão Birobidjan e Santinha, temos um momento em que ele tenta impedi-la de ir à igreja. Ela acha que ele fala de forma debochada de religião católica e, para revidar, diz:

— Não debocha da minha religião, judeu!
 — Quem te disse que eu sou judeu? Berrou o Capitão, levantando-se também. Ela riu. — Pensa que eu não vi o teu troço cortado?
 — E daí? — disse Birobidjan com desprezo. — Isto é uma prática supersticiosa. Foi feita contra minha vontade. Eu, na verdade, sou ateu (SCLIAR, 1997, p. 90)

Também temos como recurso estilístico a repetição. A frase: “iniciamos a construção de uma nova sociedade” (SCLIAR, 1997, p. 3) é mencionada em vários momentos na obra em todo o percurso de vida da personagem. Com isso, a repetição causa o riso, tendo em vista as constantes fugas da realidade e da normalidade por parte de Mayer para lutar por seu ideal de construir a tão sonhada “nova sociedade” (a Colônia “Nova Birobidjan”). Esta ação determina, de certa forma, uma intenção para dar um efeito estético marcante ao processo de construção da ironia:

O elemento irônico na ficção de Scliar, [é] essencial à acentuação temática, é caracterizado por uma rica variedade de imagens, símbolos, e motivos, que se desenvolvem através de um uso constante de repetição: seja sobre objetos animados ou inanimados, ação ou linguagem, é essa repetição que salienta a perspectiva dominante do autor: a natureza cíclica da vida. O que é irônico é [intencional]. (SILVERMAN, 1992, 185)

A figura estilística de repetição sonora, assonância, é utilizada nesta narrativa em algumas situações. Sendo o foco dessa figura as sílabas tônicas, apesar de ser um elemento geralmente utilizada em poemas, ela também é empregada neste discurso, vejamos como nestes três fragmentos:

No fundo, contudo, crê que um dia os peões avançarão, não de casa em casa, mas a passos de gigante, derrubando reis, rainhas e bispos, seus cavalos e suas torres. Os tribunais do povo funcionarão, os réus confessarão, cabeças rolarão (SCLIAR, 1997, p. 11).

1929. Um dia partirão, [...]. As ruas do Bom Fim estarão desertas; nem mesmo os velhos os espiarão, os velhos que vão de madrugada à sinagoga. Se encontrarão na esquina da Henrique Dias com a Felipe Camarão, surgindo na cerração.

[...] marchando, lado a lado, em direção à Avenida Oswaldo Aranha.

Tomarão um bonde, descerão no fim da linha, farão o resto do trajeto a pé.

[...] As casas irão escasseando. [...] Eles aspirarão o ar puro e sorrirão. Terão chegado.

Cruzarão o antigo portão de ferro batido; caminharão por uma trilha mal cuidada entre altos arbustos; chegarão a um largo descampado; e lá, sobre uma suave elevação, estará a casa (SCLIAR, 1997, p. 22).

Sentado junto a uma fogueira, o Capitão entoava canções nostálgicas, enquanto prepara o jantar. Este não se realizará: o leite azedará, o café derramará, o pão cairá e se sujará, a manteiga derreterá. (SCLIAR, 1997, p. 56)

Sendo a assonância um processo poético, nessa obra, à medida que as vogais são acusticamente selecionadas pelo narrador, geram um efeito musical, produzindo uma sonoridade, porque as vogais, quando se repetem de forma ordenada, conseguem causar uma construção com rimas, que suavizam a construção e produção da obra de arte.

A personificação³⁴ é outra figura de linguagem que nesta narrativa acontece nos momentos em que há atribuição de qualidade, ação e sentimentos humanos aos animais. Na ocasião em que a personagem Mayer está vivendo sozinho em um sítio, no Beco de Salso, já distanciado da família e da realidade, ele confere aos animais atributos de pessoas.

Na obra, há o uso de letras maiúsculas para os animais e insetos com quem convive. É um recurso deliberadamente escolhido para caracterizar as personagens e demonstrar que há, por parte de Mayer Guinzburg, uma forma de tratamento diferenciado, uma vez que as iniciais maiúsculas são utilizadas para definir um nome

³⁴ Figura retórica pela qual as coisas concretas ou noções abstratas e coletivas são apresentadas como pessoas, capazes de falar e agir (KOTHE, 1986, p. 92).

próprio. Assim sendo, o narrador as utiliza para os animais com os quais Mayer convive, chamando-os “Companheiro Porco”, “Companheira Cabra”, “Companheira Galinha”, “Companheiro Rato” ou “Camarada Rato”, “Companheira Aranha”, “Companheiro Inseto”.

O Companheiro Porco, ao contrário, é uma criatura amável. Estendido na lama, contempla com prazer as atividades do Capitão, que tem por ele carinho especial e sabe que refocilar na lama é o trabalho do Porco. (SCLIAR, 1997, p. 57)

A personagem aponta o porco como um Companheiro amável, tem por ele admiração, diferente do que acontece na obra de George Orwell, “*Animal’s Farm*” em que o porco tem como característica principal ser um animal maquiavélico e, juntamente com os demais animais da fazenda, é capaz de tomar o poder para depois começarem a lutar entre si.

A cabra era o animal preferido pela personagem, tendo em vista que mostrava ser um animal calmo, produtivo e obediente. Por isso, ele a tratava com educação e carinho. Isso sugere um riso por ele fazer alusão a uma pessoa que, além de obedecer, também é útil, conforme a voz narrativa:

Quanto à Companheira Cabra, o Capitão a ordenhava; ao terminar agradecia, e servia o leite quente e espumoso. Esta bebida saudável protegeu a muitos da tuberculose. Birobidjan preferia-a a qualquer outra. [...] Não pensava em atentar contra a útil Companheira Cabra nem contra o amável Companheiro Porco; [...] (SCLIAR, 1997, p. 58)

Diferentemente, a galinha era, para a personagem, um grande problema, porque já não produzia mais e refutava tudo o que lhe era dito, tendo um comportamento que fugia daquilo que ele esperava. Assim, Mayer, não tendo domínio sobre ela, agia com falsidade, chegando ao ponto de sonhar com a carne que ela poderia produzir:

A Companheira Galinha... A Companheira Galinha era causa de muitos desgostos para Birobidjan. Era nervosa, sensibilizava-se por qualquer coisa e cacarejava sem parar — improdutivamente, pois não punha ovos. Era um peso morto. Quando ela estava de costas Birobidjan olhava-a com rancor; pela frente, contudo, procurava tratá-la bem e até lhe sorria. Isto era duplamente difícil; com o passar dos dias, Birobidjan, que se alimentava frugalmente, sentia falta de carne. [...] tinha de se conter para não torcer o pescoço da Companheira Galinha. Em certos sonhos via a Companheira Galinha como um desconunal, capaz

de fornecer toneladas de peito e coxinhas; corria atrás dela lançando gritos. (SCLIAR, 1997, p. 59)

Essa atitude sugere que a personagem compara e trata os animais como se fossem pessoas. Ao despertar dos sonhos que tinha com a Companheira Galinha, ficava envergonhado, a ponto de se autocriticar por não conseguir “[...] convencer-se de que a alimentação vegetariana era progressista, a carnívora, retrógrada; embora não tivesse bem certo disto” (SCLIAR, 1997, p. 58). Assim agindo, mostra as características dos animais, seres por ele humanizados, para fazer parte de sua convivência.

Os fatos que estão narrados no fragmento a seguir acontecem no ano de 1930, ano em que finalmente Mayer começa a trabalhar na loja “A Preferida”, do pai de um amigo chamado Leib Kirschblum. Logo descobre outros habitantes do local: um inseto, um rato e uma aranha, os quais serão tratados por ele como se fossem animais de estimação, como seres humanos:

Léia, porém, tinha seus planos para a loja. Começou fazendo uma boa limpeza, durante a qual foram trucidados, a golpe de vassoura, o Companheiro Inseto e o Companheiro Aranha. O Companheiro Rato teve uma sorte ainda mais triste; Léia arrumava as prateleiras, quando o Companheiro Rato resolveu pôr a cabeça para fora da toca; ela soltou um berro e fugiu. Mais tarde, quando Mayer achou o Camarada Rato morto, [...]. (SCLIAR, 1997, p. 41)

Companheiro Inseto, Companheiro Aranha, Companheiro Rato são as denominações feitas por Mayer quando fazia referência aos moradores da loja. Essa forma de tratamento não é comum e mostra que a personagem não consegue agir como a maioria das pessoas que não se sentem confortáveis com a presença de um rato, aranha ou outro inseto qualquer. Para ele, os moradores da loja, assim como todos os que vivem e trabalham no local, devem ser tratados sem distinção.

Outro recurso presente na obra é o eufemismo, uma figura de linguagem que tem como característica a substituição de palavras ou expressões com o objetivo de suavizar a mensagem, tornando-a mais branda, permitindo, assim, falar de coisas desagradáveis de uma forma melhor, embora não seja alterado o sentido essencial, conforme utilizado na obra:

[...] não teve dúvida que o coração do animalzinho acabara por liquidá-lo; afinal, pensou com tristeza, o Camarada Rato já não era moço e a emoção

fora demasiada. Enterrou-o no fundo do pequeno pátio, sob caixas velhas, pedaços de madeira e latas enferrujadas. (SCLIAR, 1997, p. 41)

A comparação também é um dos elementos constantes da obra em estudo, assim como as metáforas, que transportam as palavras (ou expressão) do sentido literal para o sentido figurado. Na obra, é utilizada como forma de comparação que se expressa sem os termos que a caracterizam, tendo em vista que há um sentido implícito, o que irá conduzir e interferir na interpretação:

O tempo fluía. O tempo, como um rio, fluía. Aos domingos pela manhã Mayer Guinzburg descia lentamente a Rua Felipe Camarão como um tronco levado pela correnteza. Este rio, Felipe Camarão, desaguava no mar — o Bom Fim. No mar Mayer Guinzburg flutuava meio afogado. Da praia, os amigos Leib Kirschblum, Avram Guinzburg e seus filhos, José Goldman — cumprimentavam-no. Mayer respondia. Sua voz soava distante, porque suas orelhas estavam imersas na água, enquanto a boca falava na superfície. Muitos anos se passaram assim. Capitão Birobidjan (SCLIAR, 1997, p. 42-43).

[...]

A cerração invadia tudo; o Capitão não enxergava a casa, nem o mato, nem a trilha, nada. Era como um mar. Neste mar ele flutuava imóvel, meio afogado. (SCLIAR, 1997, p. 96)

Outra forma de comparação que é apresentada nessa obra e usada para a composição da personagem Mayer Guinzburg é utilizada na obra *O Livro dos Piratas*, de Antônio Barata³⁵. É importante destacar que esta referência é algo recorrente, vejamos nos trechos a seguir:

Mayer Guinzburg teve seu próprio filho. [...] Estavam de acordo, [...], em que o menino devia ser culto. Léia lia para ele, lia muito. Trechos de 'O Livro dos Piratas', de Antônio Barata: '... flutuava imóvel, meio afogado...' Mayer Guinzburg teria preferido Jorge Amado. Não estava seguro que os piratas fossem progressistas; é certo que roubavam os ricos, estes ladrões do mar, mas não entregavam aos pobres os frutos de suas pilhagens. Isto parecia muito suspeito (SCLIAR, 1997, p. 44-45).

1944, 1945, 1946... Anos. A guerra terminou. Mayer trabalhava na loja. Vistos do balcão, os dias eram sempre iguais; na sala de jantar as noites eram sempre iguais: chá, *shtrudel*, jogo de cartas, conversas amenas. O tempo fluía para o grande mar onde Mayer Guinzburg flutuava imóvel, meio afogado — como o pirata português de 'O Livro dos Piratas', de Antônio Barata. Português fugiu de Campeche, onde fora aprisionado pelos espanhóis. Depois de percorrer a pé cento e quarenta milhas chegou a Golfo Triste, onde encontrou uma comunidade de piratas; foi bem recebido,

³⁵ Descendente de uma tradicional família de jornalistas, políticos e administradores, filho de Manoel de Melo Freire Barata e Maria Lopes Barata, Antônio Newton Lopes Freira Barata nasceu em Belém, Estado do Pará, em 12 de junho de 1913. Publicou no ano de 1940 *O Livro dos Piratas*.

ganhou um barco e fez-se ao largo. O barco de Mayer Guinzburg era o balcão. Jamais se faria ao largo. (SCLIAR, 1997, p.99)

A partir das metáforas selecionadas e com o intertexto de outros autores, como Antônio Barata, Jorge Amado e Dorival Caymmi, com a canção “É doce Morrer no Mar”, há uma demonstração da estagnação em que o personagem passa a viver e a nostalgia que o domina, pois, vive, mas sem vivenciar quaisquer aventuras, sonhos, fantasias ou delírios.

A personagem passa a viver uma vida adequada aos moldes estabelecidos pela sociedade, reduzido ao trabalho e casa, sem tomar partido de discussões ideológicas. Sua rotina era de muito trabalho, sem questionar o mundo em que vivia, diferente do mundo que ele mencionava como o ideal de igualdade para todos.

Ao se referir ao mar e à água, sugere o inconsciente, o mergulhar em um plano ilusório, o flutuar em um mundo paralelo. Com isso, demonstra que mesmo seguindo os padrões ditados pelas normas sociais, ele ainda sentia a necessidade de defender um mundo sem desigualdades. Mas que era empurrado para preocupar-se apenas com sua vida e a de sua família, sem tempo ou oportunidade de discutir outros assuntos que fugiam à rotina de sua vida.

Na obra, a referência ao pirata aponta um indivíduo que não segue as normas sociais, sempre rodeado pelo mar que o leva para lugares não estabelecidos por alguém, mas por ele mesmo. A vida do pirata é uma vida de decisões próprias que não se curva diante da arbitrariedade imposta pelo sistema, ou seja, a personagem vive entre a dicotomia do sujeito pirata e o bom cidadão.

“DURANTE ALGUNS ANOS” — conta Avram Guinzburg, irmão de Mayer — ele estava acomodado. Trabalhava na loja, trabalhava muito para dar conforto a sua família. É verdade que não ganhava muito... Mas isto não é crime. Tomou-se um bom pai, bom esposo. É pena que nosso pai e nossa mãe não puderam ver esta transformação. (SCLIAR, 1997, p.99)

As aventuras de Mayer são cautelosamente descritas desde a infância, quando a família chega ao Brasil ao seu internamento no asilo e “morte”. Elaborada de forma intencional, pelo fato de ter sido escrita em um momento de ditadura, em que não era possível apontar claramente as mazelas da sociedade. Desta forma, o autor pede emprestadas situações que fogem dos padrões estabelecidos pelo social

e cria um arquétipo de personagem que vive um misto entre real e imaginário, tendo como apoio os recursos linguísticos como suporte na construção da obra.

No momento em que o autor cria um narrador, ele também cria uma realidade paralela e, por sua vez, o narrador dá voz às outras personagens, a fim de reforçar essa construção, que em nada tem a ver com o autor. Isso se percebe na utilização do recurso travessão, que é o momento em que é inserido nas mudanças de foco do discurso, de narrador passando a personagem, de personagem passando a narrador e de personagem passando a outra personagem, vejamos alguns fragmentos:

Nosso pai queria que Mayer fosse rabino; à noite colocava diante do filho os livros sagrados. Mayer abria-os de má vontade. Nosso pai incentivava-o com sábias palavras:

— Estuda, filho, estuda. Lembra-te que Rabi lochanan ben Zacai dizia: 'Foste criado para estudar a Torá'.

[...]

— Em que estou errado, meu filho?

— Em me obrigar a estudar estas bobagens — gritava Mayer — quando estou louco de sono! É um absurdo! (SCLIAR, 1997, p. 17-18).

— Mayer, meu filho, por que me atormentas? Sabes que minha maior alegria é que fosses um rabino, um sábio respeitado... Teus livros estão todos empoeirados...

Mayer vai pra o quarto; sujo como está, não se atreve a deitar na cama, com medo das recriminações da mãe. Deita no chão, vestido, e adormece. (SCLIAR, 1997, p. 26)

A voz narrativa é representada através de um narrador homodiegético, pois narra acontecimentos a ele inerentes, incluindo-se no discurso ao usar o pronome possessivo, na 1ª pessoa do singular: “nosso” (Avram Guinzburg), ele então ocupa duas posições: narrador e personagem, porém identifica-se ao longo do discurso como narrador dando voz para a outra personagem (o pai Schil Guinzburg) e, na sequência, acontece de termos o personagem (o pai) instigando a voz da outra personagem (o filho Mayer Guinzburg), construindo um diálogo.

Importante ressaltar que, nesta obra, há momentos em que o narrador assume as percepções das personagens. Em outros momentos, há, por parte do narrador, certo distanciamento no discurso, passa a agir como um narrador onisciente neutro que conhece tudo: os personagens, o desenrolar da ação, dominando o que aconteceu, acontece e acontecerá na construção narrativa.

A criação do texto (estética, escolhas lexicais, figuras de linguagem, mobilidade temporal) pode causar ou não o efeito do riso, o que é esperado. O texto é o suporte material para que o discurso aconteça:

No oitavo aniversário de casamento, Mayer levou-a para jantar no Restaurante Guaraxaim; [...] o garçãõ chegava. Léia deu uma ordem, Mayer deu outra. [...] dez ordens, o garçãõ cumpriu com razoável eficiência cinco, e com pouca eficiência três; alegando esquecimento este garçãõ deixou ainda de cumprir duas ordens, [...] Ela reclamou do garçãõ; Mayer não. Preferiu armar uma briga por causa dos guardanapos; estava com as mãos sujas e não podia limpar.

— Pensa que sou porco? — gritou.

O garçãõ escutava de cabeça baixa. Mayer viu que ele tinha os olhos fixos num ponto sobre a mesa e que movia os lábios; julgou ouvi-lo dizer:

— Sim, Companheiro Porco. É o que penso, Companheiro Porco.

Mas que zombaria era esta? Um garçãõ, um empregado, um servo, um escravo, por assim dizer — usando o nome de um animal impuro para ofendê-lo! Aquilo era desrespeito, rebeldia, era até anti-semitismo!

— Com esta gente só a chicote — comentou o homem da mesa vizinha, um gordo de boca lambuzada e guardanapo ao pescoço.

Era isto: só a chicote. Como se poderia iniciar a construção de um mundo melhor — pensou Mayer, angustiado — com elementos como aquele garçãõ? (SCLIAR, 1997, p. 47)

A escolha lexical é um elemento de suma importância para a composição do riso. Empregando a ortografia da palavra “garçãõ”, forma portuguesa da palavra “*garçon*”, que é de origem francesa, pouquíssimo utilizada em nossa língua, é aqui elemento de construção da comicidade e do riso, a partir dos reflexos causados na obra.

Assim, a partir das escolhas lexicais identificamos o personagem em outra fase da vida: adulto, casado e corroído pelo ódio e preconceito, demonstrando, segundo Bergson (2001, p. 103-109), ser uma personagem cômica que não age conforme as regras sociais, sendo então uma pessoa “insociável e, por isso mesmo, cômico, [...] o caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável, poderá [...] [torná-lo] cômico” em suas atitudes e forma de tratamento dispensado a um trabalhador (garçãõ), contradizendo os ideais de igualdade para todos.

Para Bergson (2001, p. 99), é no social humano que se constrói o riso, que a “comicidade exprime certa inadaptação particular da pessoa à sociedade”. Com isso, o riso ocorre, segundo o autor, a partir da descoberta do caráter da pessoa, e todo efeito cômico implica contradição, e esta se faz presente na obra não só no caráter, mas também nos costumes e comportamento do personagem.

3.1.2 A comicidade de caráter

É na composição discursiva que identificamos o caráter híbrido da novela *O exército de um homem só*, uma vez que essa personagem principal vive em um universo dividido entre o imaginário e o real. Um preocupa-se com a construção de uma nova sociedade e o outro com sua própria vida, com a pretensão de criar um mundo diferente apenas para ele mesmo. Segundo Bergson (2001, p. 109), “[...] a gravidade do caso não importa tampouco: grave ou não grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova”:

‘Se o velho Kirschblum morresse’ — pensa Mayer — ‘Eu poderia fechar a loja e começar — aqui mesmo — uma vida inteiramente nova’.

[...]

— Meu pai morreu, Mayer.

Meio ano depois se casaram.

1934

O velho Kirschblum foi muito decente; como presente de casamento ofereceu a Mayer sociedade na loja. Premido pelas responsabilidades da vida de casado, Mayer aceitou, embora não tivesse nenhuma vontade de continuar trabalhando no balcão. (SCLIAR, 1997, p. 41)

A personagem demonstra ser um sujeito que só pensa em si próprio, deseja até mesmo a morte do pai de Leib Kirschblum, seu amigo de infância (o velho Kirschblum), que lhe ofereceu uma oportunidade de emprego e, antes de morrer, ofereceu a sociedade na loja. Assim, temos uma demonstração de egoísmo elemento importante que marca a composição do caráter de Mayer. Mesmo após a morte do pai de sua esposa e recebendo uma oportunidade de adequação social, ele continua desprezando a oportunidade de ter um trabalho e uma vida nos moldes estabelecidos pelas regras sociais. Desta forma, temos a caracterização do individualismo:

O Capitão desce no fim da linha. Daí em diante a trajetória será a pé. Birobidjan ilustrou-a no álbum ‘O Exército de Um Homem Só’. O primeiro desenho mostra a sua chegada ao sítio de Marc Friedmann, no Beco do Salso. (SCLIAR, 1997, p. 54-55)

Léia!

Corre para ela, abraça-a e beija-a chorando.

Enxuga os olhos. (SCLIAR, 1997, p. 63)

— Não chora, Léia. Eu estou bem, não vê? Me sinto melhor do que nunca. (SCLIAR, 1997, p. 64)

[...] ela se levanta, recolhe suas coisas e sem dizer palavra encaminha-se para o portão. Birobidjan suspira, apanha a enxada e vai trabalhar. (SCLIAR, 1997, p.68)

Mayer sai de casa sem remorso, como se estivesse em um momento de turismo pela cidade e aloja-se em um lugar abandonado. Quando a esposa visita-o, há um momento de lucidez, chora e pergunta pelos filhos. Mas, esse momento logo se transforma em algo que parece não ser mais importante. Cria-se com isso, um sentimento contraditório: ao mesmo tempo em que ele aparenta se preocupar com a esposa e os filhos, isso muda; simplesmente, levanta-se e vai trabalhar, como se todo o sofrimento da família não o comovesse.

Numa noite de insônia Mayer Guinzburg escreve a mão um número inteiro do jornal, ilustrado com vários desenhos. De madrugada resolve mostrá-lo aos companheiros.

[...]

Os companheiros gostam muito do jornal, mas José Goldman faz críticas à seção de xadrez. Não gosta de jogos em geral, [...] Mayer lhe garante que os russos gostam de xadrez; José Goldman fica chocado; mas acaba por admitir, a contragosto, uma seção de xadrez em 'A Voz de Nova Birobidjan'. (SCLIAR, 1997, p. 10)

A partir de uma noite de insônia, e apesar do empenho em escrever um número do jornal, percebe-se a incapacidade dessa personagem em pensar no outro. Demonstra o egoísmo e o individualismo nos momentos em que ele não considera os sentimentos alheios, revelando ser um sujeito com atitudes arbitrarias, incapaz de ouvir e pensar na possibilidade de mudar suas ideias ou, no mínimo, escutar as ideias do outros ou se coloca no lugar do outro:

O sol o reanimou. Levantou-se e pôs-se a caminhar, com dificuldade. Chegou à estrada. Pediu carona a um carroceiro silencioso, [...]

Chegavam ao Bom Fim. Birobidjan desceu em frente ao Serafim. As pessoas olhavam aquela figura suja e rasgada e cochichavam. Birobidjan foi até a loja. Hesitou um segundo e depois entrou.

[...]

Sem uma palavra ela fechou a porta, afastando os curiosos. Ele assou pela cortina que separava a loja da casa. Ela o seguiu.

[...]

Depois avançou para ele.

Mayer Guinzburg recuou precipitadamente. Léia o perseguiu por toda a casa. Na *cozinha* bateu-lhe com a *vassoura* e uma *colher de pau*; no *quarto*, usou o *travesseiro*; no *banheiro*, conseguiu agarrá-lo e tentou enfiar-lhe a cabeça no *vaso*; na *sala de jantar*, atirou-lhe *pratos*, *bibelôs*, *quadros*, *um candelabro* e *um samovar*. Finalmente Mayer Guinzburg caiu de joelhos e pediu perdão. As crianças entraram, chorando. Léia o abraçou; se abraçaram todos. Os vizinhos tinham arrombado a porta e entravam

também; se abraçavam todos, alguns rindo e chorando, outros só chorando. (SCLIAR, 1997, p. 97)

Após longo período afastado de casa, finalmente resolve voltar, sem dinheiro, sujo e mal vestido. Este retorno é marcado por uma sequência de situações em que o riso se torna inevitável. Bergson (2001) diz que é a partir da nossa atenção aos gestos, que encontraremos o cômico, e que a comicidade é algo a que a personagem se entrega sem saber.

Ele corre por todos os cômodos da casa, para não ser agredido fisicamente pela esposa. Ela, porém, que lança mão dos mais variados objetos para concretizar sua intenção de puni-lo por todo o tempo ausente. Para induzir ao cômico, ao riso percebemos na obra que algumas palavras são destacadas (em itálico). Esta cena de fúria extrema da esposa repete-se na narrativa:

— Telefonaram para ti — disse ela. — Telefonaram várias vezes. Te deixaram recados.

— Léia... — começou.

A mulher se levantou e avançou contra ele. Mayer fugiu. Ela o perseguiu por todo o apartamento.

Na *cozinha* atirou-lhe a *batedeira* e o *liquidificador*; no *living*, bateu-lhe com a *antena* da televisão; no *banheiro*, tentou afogá-lo na *pia de mármore*; no *hall*, atirou-lhe *quadros*, *estatuetas*, e até um velho *samovar*. O filho tentava a custo separá-los; Raquel chorava a um canto. Léia tirou a aliança e tentava enfiá-la na boca do marido.

— Come, sem-vergonha! Come, ordinário! Come! (SCLIAR, 1997, p. 122, grifo do autor)

Após receber incessantes ligações da amante de seu esposo Mayer, Léia como o próprio narrador diz: “avança contra ele”. Com esta repetição, o riso é deflagrado, pois, inutilmente ele tenta fugir e o humor mais uma vez se instala. Bergson (2001) diz que a comicidade está situada nas próprias personagens, são eles que fornecem tudo: causa, matéria, ocasião e forma. As diversas deformações do caráter, processo pelo qual a comicidade se instala, é onde se possibilita ver o lado risível da natureza humana.

O caráter revelado pelo narrador difere quando a personagem Mayer passa a ser um capitalista. A transformação expõe, ainda mais, as fragilidades do ser humano, ele contradiz todas as ações anteriormente realizadas:

[...] ele disse um dia:

— Acho que está na hora de mudar de negócio, [...].

Naquela mesma noite procurou Leib Kirschblum.
 — Tenho um negócio para te propor, ...
 Ficaram conversando até tarde da noite. Quando ele voltou, Léia já estava dormindo.
 — “Maykir” nasceu [...]. (SCLIAR, 1997, p. 102)

1952. Mayer Guinzburg morava agora num grande apartamento na zona nova da Ramiro Barcelos. Levantava-se cedo; fazendo a barba, [...] Léia também se aprontava; não trabalhava mais, mas guardava o hábito de levantar-se cedo. O chofer vinha buscá-la às oito horas; às oito e quinze ela já estava no centro, fazendo campanhas de caridade. [...] olhava-se ao espelho; era agora um homem enérgico e bem vestido. (SCLIAR, 1997, p. 106)

Mayer Guinzburg sempre tinha trabalho para Geórgia, depois do expediente. [...]
 Mayer Guinzburg era o assunto predileto das mulheres que subiam e desciam a Felipe Camarão, a caminho do Mercado. “Está matando a mulher e os filhos!” — diziam, indignadas. [...]
 Uma noite Geórgia disse, acendendo o cigarro:
 — Estive falando com a Raquel ontem no Clube. Acho que ela não vai se opor...
 — Não vai se opor a quê? — perguntou Mayer, alarmado.
 — À tua separação. Estive pensando nisto e acho que a tua mulher...
 Mayer não a deixou terminar.
 — Mas tu estás te metendo com a minha família? — berrou, pondo-se de pé no sofá. — Tu? Uma aranha venenosa, uma galinha traiçoeira? Tu, uma empregada, uma escrava? Rua daqui!
 Geórgia saiu chorando. Mayer suspirou; deixou-se cair sobre o sofá. Ficou muito tempo sentado. Depois levantou-se e foi para casa. (SCLIAR, 1997, p. 112-114)

A partir de então, a contradição do caráter é demonstrado por suas ações. Após a sociedade na construtora Maykir, ele e a família vão morar em um apartamento espaçoso, contrata um motorista para a esposa, mas é neste período que começa a ter uma relação extraconjugal com a secretária Geórgia, filha do seu sócio Leib Kirschblum. Mas, quando ela resolve pressioná-lo para separar de sua esposa Léia, ele a trata como qualquer burguês capitalista, demonstrando ser diferente de tempos anteriores, quando seus ideais eram de construir uma nova sociedade.

Ao falar sobre Mayer em uma série de declarações, a família faz questão de destacar a maneira peculiar de ver, sentir e reagir que ele apresenta diante do ambiente de que faz parte. Nos mais jovens, — seus sobrinhos — a figura do tio Mayer causa, de certa forma, uma fascinação decorrente da poeticidade que seu caráter possui:

Os sobrinhos de Mayer Guinzburg olhavam-no com espanto. ‘Como é engraçado nosso tio’ — diziam a Avram. Debochavam dele, chamando-o de

Capitão Birobidjan. Mayer fingia não ouvir. Muitos anos depois, os sobrinhos souberam que se planejava escrever um livro sobre o tio. 'Meu tio era um personagem esquisito [...] era um tipo inesquecível' [...] — 'Havia uma certa poesia em seus gestos... Quando se contar a história do Bom Fim haverá nela um lugar para Mayer Guinzburg. Lembro-me de seu imenso carinho pelos animais. Uma frase sua até me ficou gravada: 'A cabra, Sula, é um animal útil'. Muitas pessoas têm nojo de cabras, mas meu tio não tinha' — 'Um livro?' — perguntou o publicitário franzindo a testa. — 'É será que se vende? Não é pelo aspecto comercial, é claro; este também interessa, mas, enfim, não será por meia dúzia de cruzeiros... Digo pela divulgação; será que o pessoal vai ler? Pensando bem, pode ser... Talvez com uma boa capa, uma orelha interessante. Alguma coisa tal como: — Parabéns, prezado leitor, por ter adquirido este livro; ele lhe proporcionará horas de cultura e diversão. Quem foi Birobidjan? Herói? Sábio? Poeta? Descubra você mesmo, mas não se surpreenda se encontrar todos estes aspectos nesta personalidade fascinante...'. (SCLIAR, 1997, p. 43-4)

Este é um momento de presença marcante da manipulação do narrador. Muitos questionamentos propostos por ele permanecem na memória do leitor ao término da leitura. Sendo assim, a comicidade presente nas expressões exige que o leitor percorra caminhos dentro da narrativa, para melhor compreender os sentidos a que o riso se presta, principalmente através das ações involuntárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou mostrar, por meio da análise crítica, a comicidade maneirista, na obra *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar.

Uma obra que tem como personagem Mayer Guinzburg, um judeu, utópico socialista, marxista, um jovem muito rebelde que nomeia uma terra imaginária de Nova Birobidjan. Um humanista louco, apesar de tudo, que tenta construir uma sociedade coletiva e melhor, um mundo mais justo, independentemente de todas as oposições encontradas pelo caminho. Ele é um exército de um homem só, lutando por justiça.

Para que toda esta estruturação narrativa seja realizada, o hibridismo cômico e as variações do riso são elementos relevantes para a composição desta narrativa. Assim, é na estruturação deste discurso em blocos temporais, um recurso estilístico empregado, que à obra possibilita a identificação de marcas, as quais determinam a dinâmica de leitura e até mesmo as interpretações desta novela, escrita e publicada no período da Ditadura Militar no Brasil, quando as obras traduziam, de forma hermética e em suas entrelinhas, aquilo que não podia ser desvendado de forma fácil.

Disfarçado em um discurso inocente, essa obra consegue traduzir, através da arte maneirista, um novo discurso, uma forma alternativa de construção da narrativa, pois tanto o contexto social como as perspectivas ideológicas, crenças e visão de mundo são elementos importantes para a estruturação da arte.

Moacyr Scliar, em *O exército de um homem só*, usa o efeito estético maneirista para estruturar o discurso e expor a construção intratextual e extratextual. Com isso, a obra apresenta exigência de entendimento sobre alguns problemas de ordem extratextual, por ser construída a partir de assuntos que foram marcadamente propositais em determinada época, a fim de criar o efeito do riso.

O autor não tem a intenção de apresentar um riso ingênuo, elaborado para ser simplesmente descontraído e dar gargalhadas. Ele emprega o humor maneirista, cautelosamente, para atuar como elemento de denúncia, utiliza, também, o exagero para mostrar as perspectivas e formas de se lidar com um mundo opressor.

Nota-se que na construção da obra a comicidade revela uma forma de humor significativo, ou seja, faz rir e, ao mesmo tempo, provoca o despertar para uma reflexão acerca das situações mascaradas por trás do riso.

As várias formas de riso, como ironia, paródia, sátira, caricatura e humor negro são apresentados como efeito estético que em muitos momentos causa comoção, espanto, indignação, raiva, piedade, desprezo e dúvida.

Essas situações mascaradas funcionam como denúncia das misérias morais da sociedade, as quais diminuem a condição humana e revelam um sujeito que viveu sua vida em busca de uma liberdade que lhe foi tolhida na infância, fugido da guerra, até a fase adulta.

Esta pesquisa foi muito importante para ampliar o conhecimento sobre o Maneirismo, tendo em vista que possibilitou a identificação e compreensão da comicidade, do caráter híbrido do cômico e suas variações, do Maneirismo e suas influências na obra, da construção do mundo disforme, do riso como fenômeno maneirista, do cômico na linguagem e no caráter. Além de tudo isso, permitiu desenvolver e aperfeiçoar competências para a seleção, investigação, pesquisa e comunicação desta forma artística contemporânea.

REFERÊNCIAS

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

ARAGÃO, M. L. P. de. "A paródia em A força do destino". *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 62, p. 18-28, jul.-set. 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2).

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. de Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARATA, Antônio Newton Lopes Freira. *O livro dos piratas*. São Paulo: Globo, 1940.

BARRAL, Gislene. "À sombra de um riso amargo: a utopia vencida em o exército de um homem só, de Moacyr Scliar". *Terra roxa e outras terras, Revista de Estudos Literários*, v. 7 (2006) – 9-25. ISSN 1678-2054. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa> > Acesso em: 20 de ago. 2014.

_____. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira Contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/gislene_silva.pdf> Acesso em 16 de nov. 2014.

BAULELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *A essência do riso*. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.pdf > Acesso 16 de abr. 2014.

BERGSON, Henri. *O riso ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CÂMARA JUNIOR, J Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1991.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Disponível em:
<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/cle000131.pdf > Acesso em: 18 de dez. 2015.

CAVALCANTE, M. do Socorro; FLORENCIO, Ana Maria; MAGALHÃES, Belmira; SOBRINHO, Helson Flávio. *Análise do discurso: fundamentos e prática*. Maceió: EDUFAL, 2009.

CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários*. Disponível em:
<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=240&Itemid=2> Acesso: 29 de mar. 2014.

DIAS, A. M. (Org.). *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Antares; Inelivro, 1981.

DUARTE, Lélia Pereira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2006.

_____ (Org.) “Resultados da Pesquisa Humor e Ironia na Literatura”. *Cadernos de Pesquisa*, Vol. 15. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1994.

ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro: Barsa Consultoria Editorial Ltda, c1996, 18v.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HERMETISMO. *Dicionário online de português*. Disponível em:
<<http://www.dicio.com.br/hermetismo/> > acesso em 03 de jan. 2015.

HIBRIDO. *Dicionário Informal*. Disponível em:
<<http://www.dicionarioinformal.com.br/h%C3%ADbrido/>> acesso: 12 de mar. 2014.

HOBBS, Thomas. "De Homini". In _____. *Opera Latina*, vol VI, London: W. Molesworth, 1966.

HOCKE, Guatav René. *Maneirismo na literatura: alquimia linguística e arte combinatória esotérica: contribuições à história da literatura comparada europeia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JACOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2004.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOTHE, Flavio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O herói*. São Paulo: Ática, 2000.

LLOSA, Mario Vargas. "É possível pensar o mundo moderno sem o romance?" In: MORETTI, Franco. *O Romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, v. 1, 2009.

MASSONI, Maria Izabel de O. *O riso diferente*. São Paulo: Alfa 39, 1995.

MELLO, Walkyria de Oliveira. *Maneirismo: um estilo de época*, Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1982.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe Militar de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral – Uma polêmica*. Trad. de Paulo César Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

ORWEL, George. *A Revolução dos Bichos*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

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

SCHOUPENHAUER, Die Eelt als Wille und Vorstellung, II Cap. 8 apud HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Estudos sobre o Maneirismo*. Losboa: Editorial Estampa, 1986.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização, 1982.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Márcio: “Memórias judaicas”. In: SOUZA, Márcio/SCLIAR, Moacyr. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

SYPHER, Wylie. Four Stages of Renaissance *Apud* HOCHE, Guatav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

XAVIER, Lola Geraldés. *O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa*. 2007. 467 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2007. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2864/1/2007001066.pdf>> Acesso: 04 de set. 2014

ZILES, Urbano. "O significado do humor". *Revista FAMECOS*, nº 22, Porto Alegre: dezembro 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3239/2499>> Acesso: 16 de jun. 2014>