

O HUMOR NA LETRA

Carlos Pinto Corrêa*

Unitermos: chiste; humor; escrita; literatura; Woody Allen.

Resumo

A escrita do humor é diferente do chiste e do cômico por ser intencional. Neste trabalho, o autor chama a atenção para o processo de criação do personagem do humor. Como exemplo, cita trechos da escrita de Woody Allen.

Ao introduzir o tema do humor na psicanálise, Freud (1905) toma o chiste como paradigma, descrevendo os elementos fundamentais da comunicação humorística: quem fala, que é o autor, refere-se ao outro, espécie de objeto do enunciado ou da crítica, e um terceiro, para quem se fala, que ri. A técnica é explicada pelo uso da condensação, na formação e alteração de palavras, na utilização de duplos sentidos e no múltiplo uso temático, pela troca de ordem, tomando o todo pelas partes, na acepção plena ou esvaziada. Trata-se de uma relação imediata e espontânea, em que a percepção de elementos do discurso do outro ou de alguma circunstância, possa ser explorada para a criação de um novo sentido que, comunicado, produz o riso. O viés da compreensão do *non sense*, faz aproximação com a interpretação dos sonhos, avançando sobre tema mais amplo em "O Humor", de 1927.

Nossa proposta é considerar o tema do humor no texto, não em sua espontaneidade marcada pela surpresa no diálogo, mas em uma forma intencional quando o autor, na ausência do interlocutor, se

dirige a este outro imaginado, que, em um tempo distante, será despertado pela leitura, produzindo novo estado de humor.

Temos, portanto, a intencionalidade do autor, como na criação literária, que concebe personagens em cenas, produzindo uma ação assimilada pelo leitor. Na escrita, mais ainda na cena de humor imaginada, o ponto de partida orienta seu sentido. Conceituando melhor o que entendemos por cena, é útil lembrar que seu primeiro sentido é o mesmo que tenda e, no teatro grego, era o espaço para apresentação cenográfica, hoje denominado de palco. Sei que estou sugerindo uma montagem de elementos essencialmente visuais, mas estou seguindo a formação dos sonhos onde os elementos pictóricos, com sua simplicidade, podem balizar enredos os mais complicados.

"A ocorrência da palavra 'cena' na obra freudiana é histórica, na medida em que, desde os primeiros escritos chamados pré-analíticos, o termo faz aparecimento" MOTTA (2006). Em Freud ("Interpretação dos sonhos"), vamos encontrá-la nas descrições dos sonhos, referindo-se aos

*Psicanalista, membro fundador do Círculo Psicanalítico da Bahia
Endereço para correspondência:
Av. Ademar de Barros, 1156 sala 202. Ondina,
Salvador, Bahia 40.170-110
e-mail: cpintoc@uol.com.br

episódios de rememoração, quando apresenta casos clínicos, na encenação dos sintomas histéricos, sem se falar da referência sobre a "cena primária".

É importante estabelecer a diferença entre o escrito de humor, que não pode ser confundido com experiência do drama, romance, tragédia e outras produções literárias. Freud (1905) acreditava que, enquanto a experiência se repousava unicamente na necessidade afetiva, ao humor reservava-se a participação intelectual. Mendes (2000) faz interessante acréscimo ao que foi dito por Freud. Para ela, "o drama une o êxtase de um ritual ao prazer de compreender, ou seja, estabelece um pacto entre fascinação e explicação, entre transformação e tradição". Pensamos que o gozo do espectador ante o drama é estabelecido segundo uma trama significativa complexa, que inclui uma intensa participação intelectual, e o humor, explodindo principalmente da compreensão denunciatória do que lhe é apresentado, traz também questões afetivas e inconscientes as quais devem ser pensadas.

O gozo do espectador diante do drama tem tido muitas explicações parciais. Temos com Freud a questão do sofrimento ou mal que acontece ao outro, enquanto eu permaneço em absoluta segurança, daí Mannoni (1973) afirmar que, em Freud, o teatro nasce do tédio do espectador. Ele também argumenta que Freud se enganou em pensar que o jogo dramático de que é participan-

te o espectador não pode significar para o adulto o que representa o brincar para a criança. O palco não é o lugar da ilusão e do desregramento, mas, bem ao contrário, nos impõe com rigor as convenções mais inflexíveis. Existe um pacto entre a encenação que expressa o desejo do outro (autor) e aquele que, se aproveitando da cena, realiza seu desejo inconsciente, como no sonho. A nosso ver, o pacto está no não encontro, ou seja, no sentido final, como na obra literária que aponta para o "objeto a", e do leitor que, buscando o autor, se perde com o personagem, caindo também em sua falta (CORRÊA, 2008. p.50).

Motta (2006), tomando o pensamento de Mannoni, fala que a ilusão na qual a neurose se perde não tem nada de comum com a ilusão cômica que é, de saída, uma ilusão em que ninguém se deve enganar. Digamos que no humor não há o engano do encontro. O alívio pelo riso suprime a tensão e a angústia que no drama são mantidos, apontando para o real do sujeito. Os autores dos textos de humor e de tragédia, no seu trabalho silencioso, têm como único *feedback* possível, o próprio imaginário de quem escreve, sem o riso, o *suspense*, o choro ou o aplauso da platéia.

Na escrita do humor, não existe a condição imaginária do chiste ou da improvisação do ator. Assim, deixamos de falar do cômico espontâneo flagrado em exemplos do cotidiano, para tratar da arte do comediógrafo. Bergson utiliza

a mesma explicação para as duas produções, em sua tese sobre o efeito catártico produzido pela dramaturgia cômica. Mendes, criticando Bergson, salienta: "se a comédia, em todas as suas variantes se conformasse à teoria de Bergson, o prazer que ela oferece teria de nascer sempre de uma espécie de gesto crítico ou paródico, se tomarmos a palavra paródia no seu sentido original de fala ou *canto ao lado* ou *canto paralelo*" (MENDES, 2000, p.10).

No presente trabalho, tomamos "cena" como um espaço imaginário onde o autor vai criar, com a maior liberdade possível, o discurso que está concebendo para alguém que já se afigura como o possível leitor, por exemplo, um pequeno texto vinculado à informática, com referência e crítica ao saber apresentado. Foi encontrado ao lado de uma história, "Plá de Garfield", escrita por Jim Davis, como cita Ertel (2008):

Se mexer, pertence à biologia.
 Se feder, pertence à química.
 Se não funcionar, pertence à física.
 Se ninguém entende, é matemática.
 Se não faz sentido, é economia ou psicologia.
 Se não mexe, não fede e não funciona,
 Ninguém entende e não faz sentido, então é informática.

O autor tomou a matéria-prima disponível dos seus elementos de trabalho e das palavras técnicas de que dispõe.

Sua concepção, de certo modo irreverente, não é para ser dita, mas para surpreender seu leitor, que, tendo referências sobre a cena descrita e as palavras utilizadas, mesmo sem riso poderá descarregar com humor os elementos pesados de sua relação com as tarefas do dia-a-dia. A maioria dos usuários da informática vive um misto de vaidade pelos bons resultados obtidos com este instrumento e um temor do corte implacável pela perda de horas de trabalho com um comando errado ou defeito da máquina. Não mexer, não fender, não funcionar e não fazer sentido é nosso humor na impotência que denuncia nossa dependência do computador. A citação é humorística, quando nosso computador está em perfeito funcionamento.

A literatura de humor tem uma história acidentada e de lugar incerto até nossos dias. Na Idade Média, o riso foi expulso do sistema de relação entre as pessoas, incluindo a ideologia, os cultos religiosos, os cerimoniais feudais e oficiais. Foi proibido na área de domínio e expressão das ideias, restando ao riso a praça pública em formas populares. A escrita do humor foi reabilitada por François Rabelais, segundo Bakhtin, na virada da Idade Média para o Renascimento. Ele escolheu transferir para sua obra literária os elementos da cultura popular. Aqui se encontram os argumentos e uma linguagem direta, espontânea, com expressões pesadas da criação de um humor vivo, como, de certo modo, em nosso cordel.

Rabelais, ao escrever, transpõe as formas cômicas apresentadas por cada contador para o texto, e que, por sua imobilidade, devem ser inventadas, valorizando o exagero, as estranhezas e ambivalências. É uma produção que utiliza predominantemente a teatralidade, adotando os processos encontrados na vida diária. "O mundo da cultura popular se configura, portanto, como representação do mundo vivido" (BELTRÃO, 2008, p.14). É deste mundo vivido, repetindo Rabelais, que Woody Allen recorta o que se torna cômico.

WOODY ALLEN ESCRITOR

Muito além de cineasta, Woody Allen pode ser estudado como uma figura fundamental no humor contemporâneo. Ele é o ator, agente final do humor no contato com a plateia. Ele é diretor na implantação da cena, que deve obter uma adequação das convenções literária, artística e ético-crítica ao público. Mas é também o escritor que, longe do outro, objeto de seu humor e da inexistência de uma interação física, deve proceder à criação, pelo uso da linguagem, da peça humorística. Ele sintetiza de modo claro a proposta de diferenciação apresentada por Freud em 1905, em sua tese econômica entre o **chiste**, que procede de uma economia na despesa com a inibição, o **cômico**, quando a economia se dá na resposta com a ideação (investimento), e o **humor**, em que o prazer deriva de uma

economia com o afeto.

O chiste, que seria a mais social de todas as funções que objetivam a produção de prazer, aparece principalmente nos diálogos de Allen, produzindo certa desconexão no andamento das conversas, com questões que ficam em suspenso. Ele é expresso principalmente no jogo de palavras de duplo sentido, que é exemplo de respostas prontas que, não servindo a um objeto particular, desviam simplesmente a atenção do interlocutor para alguma questão inteiramente alheia. Outras vezes, de modo tendencioso, distorce ou inverte o sentido do que se quer falar.

Sobre o cômico, partimos da pergunta de Freud (1905): por que rimos dos movimentos do palhaço? Ele mesmo responde que rimos de uma despesa grande demais, fazendo uma comparação entre o movimento que observamos em outra pessoa e aquele que nós próprios deveríamos executar em seu lugar. Nesta diferença vejo, com alívio, que o acontecido com o outro não se passa comigo. O grande gasto de energia é dele e não meu. Allen é um mestre como ator, ao estar sempre envolvido em situações simples, as mais desconcertantes. São eloquentes suas interpretações (representações?) teatrais em que é o ingênuo ou sofredor, no estabelecimento de relação afetiva com as mulheres, tal qual acontece em "Todos dizem eu te amo" e "Zellig". Lutando de modo desajeitado e canhestro para encontrar seu lugar no mundo

social, ele nos alivia como es-
pectadores, fora da cena, li-
vres deste embaraço.

Em terceiro lugar, lembra-
mos que, no final de sua obra,
Freud (1927) reconhece o pa-
rentesco entre o humor e o cômico,
mostrando como um re-
monta ao outro. Ele aponta
como o humor é um meio de
obter prazer a partir dos afe-
tos doloridos. O humor atua
como substitutivo na geração
dos afetos e coloca-se no lugar
deles, obtendo muito êxito.

A emoção é economizada
na contemplação da compai-
xão, da raiva, da dor e da ternu-
ra. A compaixão é, segundo
Freud, uma das mais frequen-
tes fontes de prazer humorístico,
mas o humor não participa
de algo comum ao cômico e ao
chiste. Ele não engloba os dois
métodos na concepção do
mesmo assunto - o desloca-
mento humorístico é um caso
de despesa liberada para ser
usada em outra parte. Este
deslocamento se traduz na es-
sência da elaboração do texto
que encontramos em Allen es-
critor.

O TEXTO HUMORÍSTICO EM ALLEN

Tomo um texto chamado
"Ginástica, erva-venenosa,
edição final", uma sátira cruel
das tão badaladas colônias de
férias para jovens. É o ponto
de encontro do pessoal de tu-
rismo, que tem a sua ativida-
de comercial adornada por um
marketing de méritos educaci-
onais e "super na onda", com
basquete, magia, computador,
professores de dança, aula de

jazz e cinema. Do outro lado,
as famílias, apressadas em
usufruir do prestígio de se ali-
nhar com outros pais endinhei-
rados, enviam "seus rebentos
pródigos de coriza, que lá vão
saborear um comatoso mês de
julho ou agosto, os quais cons-
tituem as suas férias escola-
res". Ao mesmo tempo, de
modo inconfessado, os pais
ficam livres das crianças em
férias, que, quando desocupa-
das, se tornam especialmente
perturbadoras em casa.

Allen explora o exagero
sobre um filme realizado por
um dos rapazes, naturalmente
idealizado pelos pais:

[...] o fato de o seu filme de
oito semanas ter resultado
numa obra tão bem-acabada
e empolgante que a compa-
nhia Miramax está nos ofere-
cendo dezesseis milhões de
dólares pelos direitos nacio-
nais é mais do que qualquer
pai poderia sonhar, embora
tenha sempre ficado bem cla-
ro para a mãe dele e para
mim que Algae (o rapaz) era
ungido pelas musas.

Além da produção do tex-
to, Allen inventa um conflito
desenvolvido em uma troca de
cartas iradas e irônicas, mos-
trando uma contenda entre o
pai do usuário da colônia de
férias e seu proprietário. É
uma espécie de texto do texto
que distancia ainda mais o
autor (sujeito) do suposto lei-
tor (objeto). O alvo da crítica
passa do jovem para sua gran-
de defensora, a mãe:

Por falar em Elsie, aliás, ja-
mais existiu uma mulher mais

gentil, apesar de alguns gra-
cejos espirituosos, [...] que
o senhor emitiu quando de
sua breve passagem pelo
campo, em que destacou as
veias varicosas dela, grace-
jos esses que não suscitaram
nenhum riso.

Ou em um pedido de des-
culpas:

Aliás, peço desculpas por
denegrir o sistema circulató-
rio da sua mulher com os
meus gracejos, por vezes
aguçados em demasia. Em
vista da miríade de tributári-
os azuis que marcam a topo-
grafia dela, não consegui
conter um comentário sobre
a semelhança entre ela e um
mapa rodoviário.

Na destituição idealizada
da criança:

Em segundo lugar, estou ape-
nas curioso - de onde o senhor
foi tirar a idéia de que aquele
pequeno estrupício do seu fi-
lho seja uma criança-prodígio?

Retomando a redação cê-
nica:

Elsie recuperou a consciên-
cia do coma em que estava,
resultado de um acidente
que sofreu ao instalar algu-
mas ratoeiras: inclinou-se
demais para sentir o cheiro
do queijo a fim de se certifi-
car de que estava fresco.
Bingo!

O escrito humoral ou o en-
saio tem destino certo: aque-
les que de algum modo são
críticos ou desconfiados da ati-
vidade. Por outro lado, é abso-
lutamente contraindicado aos

pais usuários da colônia e muito mais aos que pretendem fazer uso delas. "A universalidade do cômico se acentua à medida que se afasta da propriedade significativa da palavra e se aproxima do puro significado. Mas o efeito humorístico é dependente da linguagem e do deslizamento incessante do sentido, marcando o traço do particular e diferente com relação a algum universal" (PEREDA, 2005, p.117). Isto significa que a mesma piada não tem efeito em todos os lugares nem em todos os momentos, já que necessita de determinadas referências, um código ou uma linguagem grupal particular.

O texto de humor é sempre dirigido especificamente a quem ideologicamente se identifica com a posição do humorista-escritor. A quem se opõe, o texto torna-se insuportável. Exemplo disso tivemos em "Criação do Mundo", de Millor Fernandes, que deveria ser apresentado em uma série de programas de TV. Após o primeiro programa, a série foi suspensa diante da incômoda pergunta feita por Millor: "- Senhor, que paraíso é este onde existe cobra?" Como se vê, a escrita de humor divide os leitores entre o gostar e o odiar. Pior seria a indiferença. "Se é verdade que a comicidade é uma arma que dispara em todas as direções, os alvos das simpatias e ojerizas serão também sempre móveis, explorando as expectativas da época, o pacto com as pulsões agressivas e libidinais de cada platéia" MENDES (2000, p.12).

Pela condensação e pelo deslocamento, o inconsciente diz alguma coisa para quem consegue escutar o dito do humor. Existe, de um lado, uma permissividade reveladora, pois, como lembra Freud, numa brincadeira se pode dizer até a verdade. Mas há também o Supereu como amo severo e feroz que ordena o gozo, impossibilitando o humor. O que faz rir por um lado, pode relativizar e abalar certezas, revelando a culpa. De outro modo, a irreverência necessária para marcar as diferenças com a originalidade que cria o humor, estende-se à transgressão denunciadora, daí o aspecto político tão presente no humor.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Woody. *Fora de Órbita*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.
- BELTRÃO, Lícia Maria Freire. Sobre o riso com expectativa de ressonâncias. *Presente-Revista de Educação*, Salvador, CEAP, ano 16, Março/Maio, 2008.
- BERGSON, N.H. *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CORRÊA, C.P. A arte do encontro. *Revista Cogito*, Salvador, Círculo Psicanalítico da Bahia, n.9, 2008.
- ERTEL, Lurdete, citando (DAVIS, Jim, Plá de Garfield, Informe Econômico, *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 jun. 2008.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos [1900]. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. IV.
- _____. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VII.
- _____. Personagens psicopáticos no palco [1905/1906]. In: Um Caso de Histeria, Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade e Outros Trabalhos In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VII.
- _____. O Humor [1927]. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.
- MANNONI, Octave. *Chaves para o Imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MENDES, Cleise. Freud e a cena oculta. *Cadernos do JIPE-CIT*, Salvador, PPGAG/UFBA, n.10, 2000.
- MOTTA, Vera Dantas de Souza. Nelson Rodrigues e uma poética dos fragmentos: o Inconsciente em cena. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-Escola de Dança e Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- PEREDA, L.C. Humor e Psicanálise. In: KUPERMANN, Daniel (Org.). *Seria trágico se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

The humor in the words

Key words: joke; comic; humour; literature; Woody Allen.

Abstract

The humour text is intentional, so it is different from comic and joke. The author calls forth to the funny personage process creation and gives examples with Woody Allen text.