

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA TEORIA DO HUMOR

*Suely Maria de Paula e Silva Lobo**

RESUMO

Este estudo apresenta algumas considerações sobre o humor de produção feminina, relacionado a papéis e valores da mulher na sua ligação com realidades da cultura em uma sociedade em constante mudança. Enfatiza também a contribuição de determinadas escritoras para o surgimento de uma tradição literária de textos de humor de autoria feminina e focaliza algumas das motivações que levaram a essa produção.

*But I must confess I have never made any Observation of what I Apprehend to be true Humour in Women... Perhaps Passions are too powerful in that Sex to let Humour have its Course; or maybe by reason of their Natural Coldness, Humour cannot Exert itself to that extravagant Degree, which it does in the Male Sex. (William Congreve. **Concerning Humour in Comedy**, 1695).*

Falamos aqui de humor. Manifestação das mais antigas e mais características da natureza humana. Apesar das análises e definições, ele continua sendo um conceito muito próximo do indefinível, algo esquivo e deslizante que algumas vezes resiste bravamente às tentativas de decifração e categorização. Prisma multifacetado e nem sempre transparente, o humor, em qualquer de suas formas, acaba por desvelar ao observador áreas, às vezes, ainda inobservadas do comportamento humano.

Sua história é nobre. Tem história. Em nível literário remonta à Antiguidade Clássica e mereceu registros, alguns dos quais, lamentavelmente, se perderam. Da **Arte Poética** de Aristóteles perdeu-se o Livro II, segundo os filólogos, provavelmente aquele que tratava da comédia. Mas antes, muito antes, quase tão antigo quanto o próprio homem, já se podia observar essa característica diferenciando o ser humano

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

dos outros animais da criação. Surgiu, segundo especulações de estudiosos, como manifestação de agressividade e defesa. Mostrar os dentes ao inimigo era uma forma de proteção, demonstração de força e poder. Talvez venha daí, perdido nos labirintos do inconsciente, mas não tão perdido que não se faça presente em dados momentos, o gosto de nos juntarmos a amigos para rirmos do inimigo mas, dificilmente, o desejo de nos juntarmos ao inimigo para rirmos do amigo. (MacGuee and Goldstein, v. I, 1983)

Desde então, o estudo do humor e de suas várias manifestações tem ocupado espaços de pesquisas e reflexões. Explicações de naturezas as mais diversas – literárias, lingüísticas, filosóficas, antropológicas, psicológicas – vêm acrescentando as laçadas que vão formando a malha, o tecido, o desenho de característica tão reveladora da natureza humana.

Assim é que Platão considerava que a inveja e a malícia se encontravam na formulação do cômico e Aristóteles achava que a comédia era a imitação do Ridículo, sendo o Ridículo uma das categorias do Feio. Para Kant, o riso era resultante de transformações súbitas advindas de uma expectativa que não se realizava enquanto Schopenhauer percebia que o que provocava o riso era simplesmente a percepção súbita da incongruência entre o conceito e o objeto na sua realidade. Para Hegel, o riso era uma expressão de auto-satisfação com a própria esperteza. Spencer chegou a afirmar que o riso funcionava como uma espécie de válvula de escape para o sistema nervoso, ponto de vista corroborado por Darwin cerca de dez anos mais tarde. Bergson o julgava como tendo significação social e Freud afirmava que o humor era uma das maneiras de reduzir tensões e que seus impulsos residiam no superego, o qual, através do riso liberador, tentava consolar o ego e protegê-lo do sofrimento. Umberto Eco definiu o humor como aquilo que nos lembra da presença de uma lei que não temos mais razão para obedecer.

Analisar os vários tipos de pesquisas conduzidos em relação ao assunto, é também aprender sobre os vários processos de reflexão levados a efeito nos diferentes períodos da história do ser humano. Assim é que também na tecnologia útil, ainda que discutível, da modernidade, tais estudos continuam, com máquinas tentando capturar sinais de emoção em rostos antes enigmáticos e muitas das vezes opacos aos sinais de turbilhão interior.

Apenas à guisa de ilustração, é interessante citar uma pesquisa denominada FACS (Facial Action Coding System) conduzida pelos psicólogos Ekman e Friesen (MacGuee and Goldstein, v I, 1983). Esses psicólogos tentam descrever, da maneira a mais exata e objetiva possível, as variações dos movimentos faciais quando alguém se encontra sob o efeito de um tipo de emoção. As variações musculares do rosto são medidas e codificadas de acordo com sua intensidade, lateralidade, locação temporal e cronometragem. Os pesquisadores apresentam, assim, um quadro do qual consta o registro de movimentos musculares que acompanham, como uma reação visível e mensurável, os vários sentimentos que afetam o indivíduo. Passemos à ilustração do

fato. A reação muscular facial associada a sentimentos de felicidade inclui o mínimo de três alterações: alteração no sulco nasolabial (que se eleva e se desloca levemente para o lado), alteração no triângulo infraorbital (que se eleva ligeiramente) e alteração no canto dos lábios (que se alongam ligeiramente em ângulo oblíquo). A intensidade é medida dentro de uma escala de cinco pontos que vai do “dificilmente perceptível” até “intensidade máxima”. A lateralidade descreve a reação muscular quanto ao lado em que ela se manifesta: em ambos os lados da face, em um dos lados apenas ou mais em um lado do que em outro. A locação temporal refere-se ao tempo preciso do início e término da reação muscular visível. A cronometragem diz respeito à regulação do tempo quanto ao ritmo e velocidade: mede, portanto, o tempo decorrido do início ao ápice, duração do ápice e tempo decorrido do ápice ao término da reação.

O FACS é, sem dúvida, um modo interessante e exaustivo de detectar reações provocadas – em nível corporal, facial – pelas emoções, especialmente porque permite observar que *combinações* de reações podem ocorrer. Assim, o sorriso que acompanha uma reação de afeto positivo pode estar, na verdade, mascarando um afeto negativo que se torna, então, observável quando registra nos movimentos faciais alterações associadas com sentimentos negativos simultâneos a alterações que expressam sentimentos positivos.

Embora não vá este trabalho deter-se nesse aspecto da psicologia cognitiva, mencioná-lo e apontar para sua potencialidade como elemento complementar, como possível recurso na tentativa de retirar as máscaras que encobrem a emoção, parece importante e enriquecedor. Quer dizer, tem-se aí um modo concreto de perceber sutis variações e nuances de sentimentos. Pode ser que se veja então que um determinado sorriso ou risada sejam antes a dissimulação da dor, as marcas da perda mais que do ganho e não uma reação a algo engraçado. Esse tipo de pesquisa é também frutífero na medida em que se relaciona o humor com contextos específicos, como o social, por exemplo. No jogo de duplicidade e autenticidade que fatalmente se instaura na relação social, a possibilidade de desmascaramento da emoção através de reações corporais pode apontar para conclusões que, de outra maneira, escapariam à malha do simbólico, às definições, limites e censuras impostas pela linguagem, às constrictões, enfim, do sistema.

Constatação interessante: o exame de obras significativas sobre o humor demonstra que a citação de Congreve que dá início a estas considerações não é mera idiosincrasia de intelectual da sofisticada Inglaterra da Restauração mas uma declaração que faz *ecoar* um silêncio inexplicável. É o silêncio sobre a atuação da mulher escritora na história do humor, a qual, sem essa referência, passa a ser a história do humor de produção masculina.

Na Inglaterra, um nome se destaca: o de Jane Austen (1775-1817). Mas, somente agora a crítica fala das vozes que a precederam. Como a de Aphra Behn (1640-1689), contemporânea de Congreve, a primeira escritora inglesa profissional de que se tem notícia, preocupada em publicar, *ser paga por isso* e receber o aplauso do públi-

co. O público, composto principalmente pelo elemento masculino, desejava peças de teatro engraçadas, com um humor de baixo calão, obsceno quase? Era esse o texto que ela lhes dava, na verdade, acompanhado de um subtexto que criticava de maneira impiedosa tudo aquilo que o texto afirmava. Questionava, principalmente, o lugar da mulher na sociedade e seu direito à autonomia. Um dos modelos para Virginia Woolf, que reconhecia nas atitudes de Aphra Behn a abertura de caminhos antes fechados à mulher escritora.

E o que dizer de Delariviere Manley (1670-1724), a primeira mulher a trabalhar como jornalista política na Inglaterra e que dividiu com Jonathan Swift a direção do famoso **Examiner**? Uma soberba narradora, dona de um estilo fluente e de um humor cáustico, não mereceu fazer parte de um cânone literário que adotou Swift como um de seus luminares. No entanto, Delariviere Manley escreveu sátiras tão contundentes quanto as de seu colega do **Examiner**. A reação crítica é que foi diferente: considerada uma mulher escandalosa, sua sátira não foi reconhecida como tal mas sim como uma série imoral de mexericos e obscenidades. Pena, porque personagens cômicas inesquecíveis como Mrs. Nightwork, a parteira, e muitas outras caíram na obscuridade, elas também rejeitadas pelo cânone literário.

Muitos outros nomes poderiam ser aqui citados, como o de Fanny Burney (1752-1840), que em **Evelina** consegue transformar uma triste narrativa sobre mulheres em uma fábula cintilante na qual desesperança e frustração são brilhantemente transformadas em humor. No entanto, os nomes já citados são suficientes para mostrar que Jane Austen, supra-sumo do refinamento de linguagem e da raiva e malícia elegantemente controladas não é, na verdade, a fundadora de uma rica tradição de humor de produção feminina, mas antes, uma herdeira de instigantes escritoras que a precederam mas cujos nomes quase se perderam no silêncio dos séculos.

E é, então, que a voz de Congreve "... I have never made any Observation of what I Apprehend to be true Humour in Women..." começa a sugerir respostas a indagações aqui já colocadas: por que foram omitidos nomes tão significativos para a história do humor em suas manifestações literárias? E por que uma escritora da estatura da americana Marieta Holley (1836-1926) teve de publicar seu trabalho com o pseudônimo "A esposa de Josiah Allen"? E que se lembre que quando seu retrato foi impresso em uma publicação de 1883, revelando finalmente sua identidade, as reações foram de surpresa porque muitos achavam que aqueles trabalhos que provocavam uma onda de risadas no país só poderiam ter sido escritos por um homem. Um de seus leitores chegou a afirmar categoricamente não acreditar na autoria feminina do livro: "Foi escrito por um homem" declarou. Restou a Marieta Holley replicar: "Acho que foi um elogio". (Walker, 1988, p. 75)

A voz de Congreve atravessa os anos, atravessa o oceano e encontra ressonância na voz crítica de Epes Sargent: "What! From a woman's pen? It takes a man to write a comedy – no woman can". (Walker, 1988, p. 74)

A resposta toma forma: não se espera da mulher que tenha senso de humor.

Não faz parte do estereótipo, da distribuição de papéis. Traz à tona a discussão sobre a diferença entre sexo e gênero. O conceito de sexo estando ligado ao biológico, ao anatômico e o conceito de gênero à idéia de algo construído pela cultura, ao comportamento cultural do masculino e do feminino, variáveis às quais a sociedade tem dado o estatuto de universais. A partir daí vê-se que à mulher foram, de certa forma, oficialmente negadas a posse e a prática do senso de humor considerado, por alguns estudos abalizados, como expressão eminentemente masculina.

Torna-se necessário buscar a origem de tudo isso. Que associações na formação de uma rede cultural levaram à conclusão que a mulher pode ser apreciadora do humor mas não sua criadora? Alguns autores apontam para explicações que, satisfatórias ou não, sinalizam em direção a certas manifestações culturais mostrando-as como responsáveis pelo fato de se considerar a escrita do humor como área especificamente masculina. A mulher ideal, tal como se apresenta no imaginário social, é gentil, passiva e submissa. O humor é, na maioria das vezes, *um mostrar de dentes para o inimigo*, agressivo, ativo, autônomo, tendo a força de atingir e até de subverter o poder. O contraste entre essas duas visões é claro e tão revelador quanto possível no que diz respeito à possibilidade de a mulher ver florescer em si mesma uma vocação para o humor e um estímulo à sua livre expressão. Desse contraste vem a força e a persistente recusa da cultura em aceitar a existência do senso de humor feminino e do que ele pode produzir. A americana Ann Beatts, autora de comédias, falando dos anos em que freqüentou a escola de segundo grau, seus anos de formação, diz:

Real girls weren't funny. Real girls were pretty and fluffy... Real girls didn't crack jokes. Did you ever hear Sandra Dee crack a joke? Annette Funicello didn't even laugh; she just put her hands on her hips and got mad at Ricky or Tommy or Eddie or whoever was carrying her surfboard, so that they could tell her how cute she was when she was mad. (Walker, 1988, p. 79)

A mensagem é a mesma: a natureza ativa do humor não é *apropriada* para a figura feminina ou para sua imagem idealizada. A expectativa cultural quanto ao comportamento feminino engloba ideais de gentileza que não contêm e que contrastam com a agressividade necessária à prática do humor. Pode-se considerar, então, que a participação desigual da mulher na história do humor deve-se muito mais a um condicionamento cultural que a uma constituição psicológica diferente.

Em artigo publicado em 1931, Margaretta Newell tece considerações sobre o papel da mulher na relação com o homem (Walker & Dresner, 1988, p. 452). Observa que uma das funções da mulher nessa relação seria a de nutrir o ego masculino. Isso significa muitas coisas e, entre elas, significa também achar graça no que é engraçado para ele, rir com ele, jamais dele. À essa consideração, Newell acrescenta outra mais delicada e perigosa. Aponta para o perigo de a mulher procurar ver o lado engraçado do mundo às custas do companheiro, atitude *ousada*, portanto, *pouco feminina*. Com isso incorreria nos riscos de perder o suporte material tão necessário à

mulher do lar (lembremo-nos que o artigo foi escrito em 1931 e que foi só uma década depois que a força de trabalho feminina foi chamada à *esfera pública* para ocupar lugares dos homens que haviam partido para a guerra). Aquela que nutre o ego masculino passa a ser a esposa-mãe, uma figura que oferece a esse ego masculino o conforto e o alívio de atender a suas demandas com uma resposta esvaziada de qualquer conteúdo crítico.

Aqui está uma opinião emitida em 1931. No entanto, como a voz de Congreve, ela vem ecoando através das décadas e se mostrando opinião tão realista que até explica uma atitude como a da escritora Deanne Stillman que preferiu apresentar seus primeiros trabalhos com o pseudônimo “Dean” ao invés de usar seu verdadeiro nome: “Writing funny was something girls didn’t do”, justificou ela em plena década de oitenta (Walker & Dresner, 1988, p. 33). Poder-se-ia deduzir que não é *politicamente correto* ter senso de humor quando se é uma mulher?

Ainda na tentativa de mostrar que não se pode ignorar a estreita ligação entre valores culturais e produção de humor, é interessante lembrar que a mulher tem sido vista, na maior parte das vezes, como a guardiã da cultura. Aquela que é encorajada a manter e a disseminar essa cultura mas não a alterá-la. A figura da mulher vai aparecer, então, como um estereótipo – a mulher impicante, severa, didática – tão presente na escrita tipicamente masculina de um Mark Twain ou de um James Thurber. Lembrando Mark Twain, lembra-se também do *garoto selvagem*, Huckleberry Finn, tantas vezes trazido de volta à *civilização* pelas mãos de diferentes mulheres, cada uma *guardiã da cultura* à sua maneira, mas ainda assim, guardiãs. E o próprio Mark Twain, em sua vida particular, falava reiteradas vezes na confiança que depositava em sua mulher como *censora* de seus livros e de seus atos como homem.

Tendo deixado à mulher carga tão pesada, o lado masculino da espécie vê-se mais livre para jogar, brincar, deixar aflorar todo seu espírito lúdico, elementos que irão basicamente constituir a sua escrita humorística.

Greer Litton Fox observa que são três os métodos usados para controlar e determinar o comportamento feminino: confinamento (restringir-se às atividades do lar), proteção (companhias específicas para se movimentar para além das paredes do lar) e restrições normativas (referem-se especificamente às expectativas da cultura em relação à mulher) (Walker & Dresner, 1988, p. 451). É o último método o mais complexo dos três porque sugere uma liberdade que não se completa em nível de vivência. A mulher vê-se frente a escolhas que fazem supor uma opção livre mas que são, muitas vezes, o resultado de uma pressão social para que seja mantido o construto cultural que define sua esfera de atuação. Ela passa a habitar um mundo que não é de sua criação e precisa aprender a sobreviver a determinadas experiências que não são de sua escolha, mas fazem parte de um modelo pré-fabricado.

Com uma vivência e uma visão de mundo estruturadas de maneira bastante diversa da estruturação que ocorre no mundo masculino, a mulher geralmente acaba por se encontrar em posição descentralizada, da qual ela tem uma perspectiva es-

pecial da cultura na qual se insere. A partir daí, nada mais natural que o mundo feminino celebre o humor, a graça, o riso partindo de outras premissas que não aquelas do mundo masculino. Tradições diferentes, formações diferentes levam a noções diferentes do que possa vir a ser engraçado ou não. Ela ri de outra maneira, ri de outras coisas. Um espírito crítico vestido com outras roupagens, não muito convencionais, porém eficazes. Uma forma de humor também capaz de fazer ver a roupa nova do rei. A “nudez crua da verdade” não exatamente “sob o manto diáfano da fantasia” mas, principalmente, encoberto por um modo oblíquo de dizer as coisas, por uma sutileza toda própria na capacidade de perceber o absurdo e transmitir essa percepção a outras pessoas. A resposta que havia começado a tomar forma, agora se completa. A ausência do humor de autoria feminina dos registros e cânones tradicionais não corresponde à falta de senso de humor na mulher, mas à incapacidade da crítica de perceber um tipo de humor que foge ao convencional. À incapacidade de perceber o valor de uma produção que desafia formulações culturais impostas de fora e que é, certamente, indicadora de papéis e valores associados aos conceitos de “esfera feminina” e “esfera masculina”.

Torna-se possível, aqui, admitir a existência de um humor de natureza masculina e outro de natureza marcadamente feminina, cada uma dessas formas operacionalizadas de maneiras diferentes.

O humor de autoria masculina fala do lugar da autoridade enquanto que o de produção feminina se expressa, muitas vezes, a partir de um espaço não reconhecido pela cultura tradicional. Um espaço que reflete conflitos de gênero, falta de autonomia e de escolha e situações de escopo doméstico, na maioria das vezes, triviais e repetitivas.

Seria ingenuidade supor que esses textos sejam divididos de maneira tão nítida. O que ocorre é uma incidência de características de um tipo ou de outro e é, como já dito antes, perpassando pelas malhas que constituem o texto e constroem o seu sentido, que se pode registrar a voz dominante nessa trama. Por falar de fora do lugar do poder, o humor de produção feminina revela, muitas vezes, uma posição que marca uma relação diferente com a autoridade. Para que essa fala seja reconhecida é preciso que se leve em conta esse outro lugar, que se partilhe dele de alguma forma e que se aceite, ainda que apenas parcialmente, algumas de suas proposições básicas.

Algumas outras características do humor de autoria feminina, além daquelas já colocadas anteriormente, podem ser ainda acrescentadas aqui.

Como o foco da atividade feminina localizava-se basicamente no lar, nada mais natural que uma vertente de humor doméstico se desenvolvesse. A introdução de um tema como esse, pertencente a uma esfera quase que exclusivamente feminina, com ênfase na família, na casa e descrevendo papéis sociais bem definidos, teve enorme aceitação popular. Definida e fragmentada em termos de papéis múltiplos (esposa, mãe, filha, cozinheira, arrumadeira, compradora, enfermeira, ouvinte atenta, profissional, amante, entre outros), a identidade feminina às vezes parecia perdi-

da. As narrativas de humor doméstico testemunham a persistência de uma das primeiras identificações de gênero da mulher. O *culto da domesticidade* insistia na imagem do comportamento feminino ideal mas as mulheres foram se tornando cada vez mais conscientes do fato de que os detalhes aparentemente sem valor de sua rotina diária funcionavam como verdadeiros depoimentos. Revelavam sua percepção de um mundo com leis e requisitos feitos por um grupo do qual se achavam excluídas e ao qual tinham acesso através de sua conformidade com padrões pré-existentes a suas próprias opções. As imagens do dia-a-dia tornavam-se ícones sinalizando para a história da socialização da mulher. Pouco a pouco tornou-se possível perceber que esses relatos de humor doméstico falavam de experiências que não representavam apenas problemas individuais ou pessoais, mas, na verdade, encaixavam-se em um desenho do qual fazia parte a experiência de outras mulheres.

Pode-se notar, aí, uma primeira evolução quando os relatos de natureza puramente doméstica passaram a ser, também, relatos de frustrações e ressentimentos. As dificuldades criadas por uma sociedade patriarcal passaram a ser expostas, com a sugestão de que elas seriam resultantes de uma tradição cultural e não de alguma forma de superioridade de um sexo em relação a outro. Muitas das características consideradas *naturais* no comportamento feminino passaram a ser mostradas como sendo apenas uma resposta à demanda de um mundo masculino.

A partir da década de cinqüenta, principalmente, passaram a ser descritas as tentativas sem sucesso de a mulher colocar-se dentro de um molde ditado pela cultura. A luta, por assim dizer, entre o cumprimento ideal do papel doméstico e a realidade do que pode ser realizado, entre o modelo ideal de esposa e mãe e o fracasso nas tentativas de atingir esse ideal. A cultura imposta é representada nesses textos pelas mulheres mais velhas, pelos homens (principalmente os maridos), pela propaganda e pelas revistas femininas. Em contrapartida, mostra-se a dona de casa sobrecarregada pelas tarefas domésticas e sentindo-se profundamente inadequada frente a demandas que não cabem no seu dia. Há, muitas vezes, um deslocamento da personagem para o acontecimento e uma redefinição do que venha a ser um *acontecimento* em termos femininos. Trata-se, então, de uma busca por uma forma de auto-definição mais do que de definição pela cultura.

Nessa redefinição de visão e de papéis, o humor de autoria feminina não apenas descreve mas também subverte, reverte a perspectiva. Estrutura o discurso de modo que ele pareça submerter-se às regras do discurso dominante. Portanto, nem sempre quebra essas regras. Ao contrário, muitas vezes as reforça para mostrar quão absurdas são. É técnica bem antiga. A Viúva Bedott, famosa personagem de Frances Witcher (1814-1852), age da maneira descrita acima quando, ao invés de questionar a regra que diz que uma mulher precisa de um casamento para finalmente afirmar sua identidade e posição, quebra todas as atitudes de decoro e veracidade na “caça a um marido”. Fica implícito, porém, que não é o indivíduo que é criticado mas sim um sistema que define a mulher em termos de outrem. A caça ao marido transfor-

ma-se, em última instância, na caça/busca de uma identidade. Há uma posição dialética *nós-eles/ela (a sociedade)* que revela uma identidade comum ao grupo. O humor daí resultante raramente tem um aspecto celebratório e é muito mais um meio de lidar com a raiva e a frustração. Reações transformadas em manifestação estética.

À medida que a sociedade foi sofrendo mudanças substanciais, o humor doméstico foi adquirindo novas formas e uma variedade de aspectos culturais passou a ser incluída dentro dessa moldura. Assim é que a experiência profissional em si mesma (oportunidades iguais, salários iguais, realização pessoal) e em relação às dificuldades de conjugá-la com as tarefas domésticas gerou textos interessantes e criativos. Os trabalhos produzidos nas últimas décadas incluem preocupações relacionadas à política, à economia e, principalmente, à sexualidade. A crítica a noções arcaicas ligadas à maternidade, à realização sexual, ao casamento tem ampliado de maneira significativa o escopo antes apresentado pelo humor doméstico.

Em todas essas obras as autoras deixam que a linguagem de uma cultura imposta e de uma divisão de papéis se manifeste, fale por si mesma através da linguagem do humor. Nesse caso, a produção feminina lida basicamente com a tradução de uma linguagem mais do que com a criação de outra. Daí, a voga de publicações de dicionários como **Womanwords** (Mills, 1991), que procuram localizar determinadas palavras no tempo e no espaço e mostrar como tais palavras, em relação à mulher, sofreram alterações e redefinições que refletem, naturalmente, as redefinições ocorridas nas esferas do masculino e do feminino. Muitas das definições são de natureza sexual e revelam de que maneira se formaram vários dos estereótipos através dos quais a mulher tem sido definida.

O texto de humor aqui discutido tem também parentesco com diferentes tipos de ironia. Trata-se do texto construído em dois níveis, o que irá caracterizar sua natureza eminentemente irônica. Em nível do texto pode-se ter, por exemplo, a presença de estereótipos: a virgem, a prostituta, a santa, a tentadora, a intelectual andrógina, a feminista histórica, a loura linda e de pouca inteligência e outros. Ao mesmo tempo, em nível de um subtexto perceber-se-á uma crítica, não ao estereótipo em si mesmo, mas às forças culturais que levaram à sua criação. Um texto duplo que, na superfície, parece estar em conformidade com o *status quo* e um texto que corre abaixo, invisível à primeira vista que, no entanto, desmascara o texto visível e desafia a cultura estabelecida, rejeitando as forças que a constituíram. A chave para o desvelamento da verdadeira intenção da escrita encontra-se no texto submerso, no texto segundo que nega o valor do estereótipo. Quer dizer, faz-se um uso invertido do estereótipo e a idéia é desencorajar a imitação daquilo que é apresentado como extremamente ridículo. O subtexto transforma-se no texto subversivo, no questionamento de uma realidade cultural, que tanto reflete a imagem dessa realidade quanto a questiona. O estereótipo é colocado a nu e exposto ao exame, o que inverte o clichê e recoloca o problema sob uma nova luz. Nessa trama, perceber-se-á, ainda, a presença da voz *pública* e da voz *particular* femininas, a voz do conformismo para o uso externo e

a voz da rebelião interior, que irão provocar, às vezes, mais reflexão do que riso. Um subtexto de angústia e frustração mascarado por um *jeu d'esprit* muito feminino, o humor funcionando aí especialmente como um meio de se comunicar, como um partilhar de experiências.

Geralmente, são comédias sem final feliz, o que quebra uma tradição desse gênero. É um tipo de comédia onde há o reconhecimento do problema mas não, necessariamente, sua solução.

Outro recurso bastante usado é aquele chamado “o recurso da frase universal”, que une as esposas, mães, mulheres ao enfatizar uma experiência comum: “Toda mãe sabe que...”, “Com o pai é diferente...”, “Homem é assim mesmo...”. Tal linguagem chama atenção para os estereótipos e universaliza a experiência feminina, reiterando a posição que considera esses estereótipos como algo culturalmente estabelecido.

Também presente na constituição desse discurso está o que podemos chamar de “literalização da metáfora”, recurso chamado por Regina Barreca (1988) de “metáfora transformada em narrativa”. Trata-se do desnudamento do significado simbólico da metáfora de modo que o significado primeiro dessa metáfora ou de um símile ou de um clichê possa ser recuperado e tornado literal outra vez. De uma personagem de Fay Weldon em **Down among the women** diz-se: “Ele está morrendo de tédio”. Em dado momento da narrativa, a personagem morre e o diagnóstico médico é: morreu de tédio. Dá-se um deslocamento do contexto esperado e uma conseqüente subversão do sentido, que nos leva a questionar a própria natureza da verdade e da realidade. O recurso é usado para restabelecer perspectivas e inverte a técnica de anedotas que às vezes apresentam uma informação que parece literal, apenas para revelar no final que o sentido tem de ser tomado figurativamente. No processo da literalização da metáfora, o efeito é criado por um mal-entendido: acredita-se no nível figurado da linguagem quando a mesma está sendo usada literalmente. Irônico é o comentário de Fay Weldon quando diz que se tem de ter cuidado com as palavras porque elas transformam probabilidades em fatos.

Segundo Regina Barreca, trata-se de um recurso feminino de transsubstanciação que faz da palavra tanto a representação da coisa quanto a coisa que ela realmente é. É um recurso que parece desequilibrar o sentido mas que, na verdade, reconecta significante e significado e recupera um sentido original que poderá funcionar como um tipo de marcador para a narrativa como um todo. Faz lembrar o comentário de Proust de que algumas vezes o futuro está latente em nós sem que o saibamos e nossas palavras, palavras que pensamos ser falsas, anunciam uma realidade iminente. Trata-se, talvez, de um retorno à crença primitiva e supersticiosa no poder mágico das palavras. De qualquer modo, um fato é indiscutível: as palavras *têm importância*, especialmente quando tentam explicitar a relação entre linguagem e realidade. É, sem sombra de dúvida, um recurso muito usado por escritoras, principalmente aquelas que trabalham com a linguagem do humor. A assertiva de Kristeva é relevante nesse caso. Segundo ela, a mulher como “espaço semiótico” equipara-se ao discurso pré-

Edipiano, aquele que não aceita o absoluto da linguagem e usa o *nonsense* e outros jogos como parte da recusa de se iniciar na ordem simbólica associada ao masculino e à linguagem. A literalização da metáfora seria, nesse sentido, um indicador do tipo de relação existente entre a mulher e a linguagem. Brincar com ela seria, de uma certa forma, brincar/jogar com a autoridade masculina do simbólico, minar a credibilidade da própria linguagem/autoridade.

Vê-se, então, que a voz feminina, ao construir o texto e enquanto fala de seu próprio isolamento, partilha um senso de comunidade com outras mulheres. Do isolamento do qual emerge, essa voz partilha experiências comuns que transcendem diferenças individuais e geográficas. Por isso, é possível falar de escritoras de diferentes latitudes e longitudes. Danitra Vance, comediante de televisão, comenta a respeito dessa identificação feminina: “I think of myself as Every Woman – and some men.” Vê-se, assim, que a questão relativa à existência ou não de um senso de humor no mundo feminino, não é discussão isolada e trivial, mas parte de um problema complexo que se liga a construtos culturais profundamente arraigados.

No curso destas reflexões, pensamos na teoria freudiana do humor e nas suas implicações para este trabalho (Freud, 1997, p. 188). No entanto, um exame mais prolongado dessa teoria levou-nos a concluir que, neste caso, não seria ela a apontar o caminho mais adequado. Essa teoria sugere que o humor é um caminho socialmente aceitável para que se libere impulsos anti-sociais ou hostis recalcados pelo indivíduo. Fica, então, implícito que essa liberação serve à manutenção do equilíbrio social e, mais que isso, à manutenção do *status quo*. As considerações expostas neste trabalho parecem indicar que o humor feminino não deseja manter sem alteração esse *status quo*, dentro do qual a mulher sente-se, repetidas vezes, objeto e não sujeito de sua história. A idéia do “alívio momentâneo” proposto pela teoria freudiana entra em choque com a tendência à idéia da ruptura prolongada e produtora de mudanças desejadas pela mulher: um mundo onde os motivos e o julgamento humanos sejam mais bem compreendidos e exercidos.

Outro ponto polêmico diz respeito à formulação freudiana sobre a diferença entre o desenvolvimento do ego masculino e o do ego feminino. A teoria argumenta que, por circunstâncias ligadas ao medo da castração, a necessidade de controle do superego é maior no homem que na mulher. Se, de acordo com a teoria, o humor é um recurso destinado a proteger o ego das demandas do instinto vindas do *id* então essa necessidade de alívio tornar-se-ia mesmo mais forte no homem, a ponto de o humor se transformar num traço eminentemente masculino. Uma conclusão divergente da posição até aqui colocada neste trabalho.

Pareceu-nos, então, que a teoria da limiaridade (liminality theory) proposta por Judy Little poderá apontar perspectivas, provocar perguntas relevantes e encaminhar soluções adequadas quando isso se fizer necessário (Little, 1983). O termo “limiaridade” descreve momentos da experiência humana marcados por uma prova ou celebração. Em algumas sociedades, momentos como esses levaram à criação de mo-

tivos tradicionais da comédia, tais como a troca de identidade e a inversão do lugar da autoridade. A idéia da limiaridade traz em si a perspectiva de um humor que propõe um reordenamento de estruturas sociais, uma redefinição de identidade sexual e uma reavaliação de verdades tidas como sagradas. É uma perspectiva muito próxima do trabalho de escritoras que se colocam no limiar de um mundo que lhes parece estranho e no qual desejam provocar uma redefinição de valores. Para algumas dessas escritoras o lugar da limiaridade não é um lugar de fuga temporária, mas o lugar da subversão, o lugar de onde é possível avaliar as forças opostas que informaram uma civilização. O espaço da limiaridade torna-se, pois, o espaço da transição psicológica, social e biológica.

De acordo com Judy Little, a comédia de autoria feminina lida com absolutos, mas não de maneira absoluta. Nela, as imagens ligadas à limiaridade questionam contextos culturais mas nem sempre apresentam soluções para o problema. Apenas apresentam um estado de permanente limiaridade, funcionando, assim, como afirmações simbólicas de oposição à ordem tradicional, contrastando e marcando a diferença entre esse tipo de comédia e o tipo convencional, comédias com final feliz nas quais o herói (ou heroína) é reintegrado à sociedade e a antiga ordem restabelecida.

No seu sentido estrito, a palavra limiaridade/limiar refere-se a uma das partes de um rito de passagem. Exatamente aquela em que a pessoa que está sendo iniciada não mais possui o seu antigo *eu* e a posição ocupada anteriormente na sociedade. Também não desenvolveu ainda, em plenitude, o seu novo *eu*, nem o controle da posição na qual vem se iniciando. Poderia haver melhor imagem para ilustrar situações explicitadas/sugeridas nos textos de humor de autoria feminina?

ABSTRACT

This study presents some considerations related to the production of women's humour as an index of women's roles and values in their relationship with cultural realities in a changing society. This work also stresses the contribution of some women writers to the building up of a humorous literary tradition and focuses on the motivations leading to this production.

Referências bibliográficas

01. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
02. BARRECA, Regina (Ed). *Last laughs; perspectives on women and comedy*. New York: Gordon and Breach, 1988.
03. BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
04. BROOKE-ROSE, Christine. Ill wit and good humour; women's comedy and the canon. In: BROOKE-ROSE, Christine. *Comparative criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 121-138.
05. FREUD, Sigmund. O humor. In: *O futuro de uma ilusão, o mal estar da civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 21, p. 188-195.
06. HARDING, D. W. Regulated hatred: an aspect of the work of Jane Austen. In: LODGE, David (Ed.). *20th Century Literary Criticism*. London: Longman, 1972, p. 262-274.
07. LAKOFF, Robin. *Language and woman's place*. New York: Perennial Library, 1975.
08. LITTLE, Judy. *Comedy and the woman writer; Woolf, Spark and feminism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
09. MCGHEE, Paul E., GOLDSTEIN, Jeffrey H. (Ed). *Handbook of humor research*. New York: Springer-Verlag, 1983. v. 1.
10. SPURLING, Hilary. Ivy Compton – Burnett; une révolution silencieuse. Tradução francesa de Bernard Dhuicq. *Magazine littéraire*. Paris, n. 177, p. 18-19, Oct. 1981.
11. WALKER, Nancy A. *A very serious thing; women's humour and American culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
12. WALKER, Nancy, DRESNER, Zita (Eds.). *Redressing the balance; American women's literary humor from colonial times to the 1980s*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1988.