

CARLOS LEONARDO WEBER JORGE

**ONDE ESTÁ A GRAÇA? — O HUMOR SEGUNDO BERGSON EM  
CONTOS DE MARK TWAIN**

Monografia apresentada ao Curso de Letras  
como requisito parcial à obtenção do grau de  
Bacharel em Estudos Literários em Língua  
Inglês pela Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liana C. Leão

CURITIBA  
2009

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>1 ECOS DA RECEPÇÃO DO HUMOR DE MARK TWAIN NA CRÍTICA LITERÁRIA</b> .....	<b>7</b>
<b>2 TEORIA DO RISO DE BERGSON – O CÔMICO PRODUZIDO PELA MECANIZAÇÃO DA VIDA</b> .....	<b>11</b>
<b>3 DO QUE RIMOS EM MARK TWAIN? – ANÁLISES DE EFEITOS HUMORÍSTICOS EM SEUS CONTOS</b> .....	<b>14</b>
3.1 “O ROUBO DO ELEFANTE BRANCO” – O RIDÍCULO BUROCRÁTICO .....	15
3.2 PEÇAS DA VIDA – O MECANISMO DO HUMOR EM “MEU RELÓGIO” .....	29
3.3 “A ENTREVISTA” – A LÓGICA DE SONHO COMO FONTE DE RISO .....	35
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>47</b>

## RESUMO

O escritor estadunidense Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), mais conhecido pelo pseudônimo Mark Twain, é reconhecido internacionalmente como um dos maiores humoristas da literatura, o que lhe valeu, além de grande prestígio literário, enorme popularidade. Qual é a chave para entender as técnicas narrativas que ele empregou para provocar o riso? Utilizando como principal base a teoria do riso do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), este trabalho analisa os procedimentos narrativos humorísticos empregados por Mark Twain em três de seus contos antológicos.

**Palavras-chave:** riso, humor, procedimento literário, técnica narrativa.

## INTRODUÇÃO

O que faz uma obra literária ser engraçada? O que exatamente, ao longo da narrativa, provoca o riso no leitor? Essas questões ganham pleno sentido quando tratamos do mais popular escritor norte-americano, Samuel Clemens (1835-1910), ou, como ficou mundialmente famoso, Mark Twain. Nele, como em outros grandes escritores, criação literária e humor são indissociáveis. Do ponto de vista do domínio da arte de fazer rir, Mark Twain foi um dos mestres na história da literatura, que ‘viveu para desfrutar as recompensas de sua própria fama’ (HENDERSON, p. xii). O crítico literário Louis Rubin, Jr., em *Comic Imagination In American Literature*, acrescenta: “No writer in the English language, unless it was Chaucer at the very beginning, carried the burdens and achieved the glory of humor with more purity and power than Mark Twain.”<sup>1</sup> (RUBIN, JR., p. 146).

\*\*\*

Samuel Langhorne Clemens nasceu em 30 de novembro de 1835 em Florida, Missouri. Era o sexto de sete filhos de John e Jane Clemens, dos quais quatro sobreviveram. Quando tinha quatro anos, Clemens e sua família se mudaram para a pequena cidade de Hannibal, no Missouri, às margens do Rio Mississippi. Foi neste lugar e de seus habitantes que encontraria inspiração para alguns trabalhos futuros, especialmente *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876). (Site oficial *The Mark Twain House & Museum*;<sup>2</sup> HENDERSON, p. 17).

Em 1847, quando tinha 11 anos, seu pai morreu, deixando muitas dívidas. O filho mais velho, Orion, fundou um jornal, e Samuel passou a contribuir como jornalista e escritor ocasional. Algumas das histórias mais espirituosas e controversas do jornal vinham de Samuel – normalmente quando o dono estava fora da cidade. Mas a tentação do Rio Mississippi eventualmente levaria o jovem

---

<sup>1</sup> “Nenhum escritor de língua inglesa, a não ser Chaucer bem no início, carregou os fardos e obteve a glória do humor com mais pureza e poder do que Mark Twain.” (Traduzido por mim para fins específicos deste trabalho. Esse será o caso em todas as traduções das citações originais em inglês.)

<sup>2</sup> Disponível em <http://www.marktwainhouse.org>. 2/7/2009.

Samuel à carreira de piloto de barcos a vapor, uma profissão que ele mais tarde afirmaria levar consigo até o fim de seus dias, recontando suas experiências no livro *Life on the Mississippi* (1883). Quando a Guerra Civil e o advento das estradas de ferro deram fim ao tráfego comercial de barcos a vapor em 1861, Samuel teve de procurar um novo emprego. Foi editor, cronista, pintor ambulante, soldado, explorador de ouro e prata no velho oeste, jornalista, conferencista: em resumo, um aventureiro. Suas muitas viagens permitiram-no contatar e observar os tipos que depois viriam a figurar em seus contos. (HENDERSON, p. 21-2; TWAIN, p. 5-6)

Tendo falhado no garimpo de prata, começou a escrever para o *Territorial Enterprise*, um jornal de Virginia City, Nevada, onde pela primeira vez utilizou o pseudônimo Mark Twain. A origem deste é controversa. Clemens sustentava que *Mark Twain* vinha da época em que trabalhou em barcos a vapor; era o grito que os pilotos fluviais emitiam para marcar (“mark”) a profundidade das embarcações, mas há muitas outras versões, igualmente suspeitas. Além de Mark Twain, Samuel já utilizara os pseudônimos Sieur Louis de Conte, Thomas Jefferson Snodgrass, Quintus Curtius Snodgrass, W. Epaminondas Adrastus Blab, Sergeant Fathom, e simplesmente Josh (MINOIS, p. 498; RUBIN JR., p. 148).

Posteriormente, Twain trabalhou em muitos outros jornais, e seus contos passaram a ser publicados em todo o país e a fazer grande sucesso. Isso levou a convites para realizar conferências humorísticas por todos os Estados Unidos. Como seria de esperar, sua técnica de escrita foi assim influenciada pela oralidade, e ele preferia as narrativas “autobiográficas” – mesmo que apenas inventadas. (Site oficial *The Mark Twain House & Museum*).

Assim, foi o humor a qualidade mais importante para o seu sucesso – e que acabou rendendo a fortuna que ele tanto buscou em New York, California, Philadelphia, Washington, Cincinnati, Missouri, Mississippi – enfim, quase todos os Estados Unidos. E lhe valeu tornar-se a celebridade mais conhecida de sua época. (TWAIN, p. 5).

Como freqüente e ironicamente ocorre com humoristas, seus últimos anos foram tristes, com a morte das duas filhas e da mulher, e seus escritos tornaram-se sombrios. Vários estudos descrevem e explicam o desespero de Mark Twain nesse período, e suas tentativas praticamente frustradas de voltar a

escrever com o mesmo ímpeto criativo anterior, até sua morte em Redding, Connecticut, em 21 de abril de 1910. Suas obras ainda são populares e fazem rir muito, extrapolando as expectativas do próprio Mark Twain, que escreveu que o humor teria um prazo de validade de trinta anos. (RUBIN, JR., p. 134-5).

\*\*\*

Então, qual é a técnica do humor em suas obras, que as fizeram sobreviver até os nossos dias? Por que ainda rimos delas, e quais foram os “procedimentos de fabricação” empregados para isso, que explicam seu “imenso sucesso”? (BERGSON, p. viii; SMITH, p. 18). Nosso objetivo é procurar respostas a essas questões por meio da análise de alguns de seus contos, utilizando para tanto a teoria do riso do filósofo francês e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, Henri Bergson (1859-1941).

Na introdução de seu famoso estudo sobre o riso, Bergson lembrou que “os maiores pensadores, desde Aristóteles, estiveram às voltas com esse probleminha, que sempre se esquivava aos esforços, escorrega, escapa e ressurgem, impertinente desafio lançado à especulação filosófica.” (BERGSON, p. 1). A causa do riso seria, assim, tão difícil de apreender quanto qualquer outro efeito psicológico.

Apesar dessa dificuldade, rir é tão humano que se aproximar de desvendar seu segredo, respondendo ainda que parcialmente por que e do que rimos, provavelmente tenha a recompensa de revelar-nos algo sobre nós mesmos que não chegaríamos a conhecer por outros meios. “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*”, afirma Bergson, e assim, na árdua busca de conhecer os mecanismos que provocam o riso, “talvez descubramos que [...] travamos um conhecimento útil.” (p. 1, 2).

Tomaremos como objeto de análise três de seus contos mais populares, a saber:<sup>3</sup> “Meu Relógio” (*My Watch*, 1870), “A Entrevista” (*An Encounter With An Interviewer*, 1874) e “O Roubo do Elefante Branco” (*The Stolen White Elephant*, 1880). Nesses contos, Mark Twain emprega algumas das melhores técnicas de produção do humor que caracterizou sua obra e marcou para sempre

<sup>3</sup> Os títulos em português referem-se à edição: TWAIN, M. **Os melhores contos de Mark Twain**. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

o seu nome entre os mais populares humoristas. Esses textos antológicos foram selecionados para análise porque constituem amostra significativa dos diversos procedimentos de fabricação do riso utilizados por ele.

Mark Twain admite que, ainda que o propósito do humor não seja ensinar, seu humor acaba ‘ensinando e pregando’, demonstrando sua extraordinária sintonia com o funcionamento da sociedade do tempo, o que lhe permitiu obter sucesso desde que começou a escrever:

Para ele, o humor é a via privilegiada de compreensão do mundo. ‘O humor’, escreve ele, ‘não deve se propor a ensinar ou a pregar, mas tem de fazer os dois, se quiser viver eternamente. Quando digo eternamente, quero dizer por trinta anos... Eu sempre preguei, também existo há trinta anos.’ (MINOIS, p. 497)

Mais do que isso, George Minois considera que o humor de Twain filia-se ao humor internacional do fim de século, representado por figuras cosmopolitas como Oscar Wilde e Friedrich Nietzsche:

Entre esses alegres loucos do faroeste, surge Mark Twain... de quem se quis fazer a encarnação do humor americano. Na verdade, esse homem do povo que fez de tudo um pouco em várias profissões, inclusive a de piloto sobre o Mississippi, o que lhe valeu o apelido de “duas braças exatamente” (*Mark Twain*), e que jogou com toda a gama do riso, graças a um notável talento natural, encontra-se com Nietzsche e com Wilde em um riso fim-de-século internacional, proveniente de uma constatação de *nonsense* pessimista.

(...)

Humor americano? Não. Humor filosófico, fim-de-século, humor de uma inteligência que, depois de examinar bem, retorna a seu ponto de partida e constata que girou em falso: o mundo é incompreensível. Esse humor do absurdo é internacional. Ele aproxima os desiludidos da religião e os desiludidos da ciência. Não há humor americano, inglês, alemão, francês, belga ou judeu. Há tipos de humor correspondendo a diferentes psicologias, sentidos por experiências diferentes e encontrados em todos os países. Mesmo que utilizem línguas e elementos de sua cultura nacional, isso não produz nenhuma diferença de forma. Mark Twain, Oscar Wilde, Frédéric Nietzsche e André Breton são universais. (MINOIS, p. 498-9)

Desse ponto de vista, portanto, podemos procurar os aspectos mais gerais que o associam às características desse “humor do absurdo” universal. Um bom indício dessa universalidade é que, entre os vários autores cômicos dados como exemplo por Bergson em *O riso*, a maioria naturalmente franceses, Mark Twain

é o único autor norte-americano. Não estamos sempre obrigados, portanto, a associar o seu humor aos efeitos diretos apenas sobre a sociedade local.

Esse ponto de vista nos orientará aqui. Nosso foco será o ato instantâneo do riso, provocado por técnicas específicas de construção do texto. Embora o humor possa ter certas peculiaridades e funções no seio de uma sociedade específica, nosso foco de interesse será o alvo primário do autor na elaboração do texto humorístico: o *ato específico* de rir no exato momento em que a pessoa está diante do texto, a cada passo da leitura.

Assim, o impacto social do texto, a intenção do autor ou o contexto político-social que propiciaram o surgimento de determinado tipo de humor, assim como as características do riso de época ou da sociedade poderão ajudar-nos quando contribuírem para a elucidação de um procedimento humorístico específico, e servir assim para a busca de pontos de coincidência entre Mark Twain e as técnicas universais de fabricação do efeito cômico.

Além de serem universais, veremos como seus contos fazem rir após mais de um século de sua publicação, indicando-nos o quanto há de atemporal na agradável e importante reação humana do riso. Isso não deverá, no entanto, diminuir aos nossos olhos o caráter original desse autor; evidenciará, ao contrário, a sua extraordinária capacidade de lidar criativamente com as possibilidades de provocar o riso, tão múltiplas e complexas.

Em suma, procuraremos identificar elementos do mecanismo de construção do risível. Nosso primeiro objetivo será de natureza estética: entender um pouco melhor em que pontos de seus textos Mark Twain era, e ainda é, engraçado. E se, nesse processo, chegarmos a entender um pouco mais sobre nós mesmos e nosso mundo, teremos aprendido também, por meio da literatura, uma importante lição sobre o valor do riso.

## **O objeto direto deste trabalho**

Este trabalho não terá a característica de síntese, isto é, não irá capturar e conter em si a estrutura essencial do objeto estudado, como uma miniatura, oferecendo assim pelo menos um conhecimento esquemático que pode ser obtido alternativamente à sua observação direta. Antes, é um trabalho de

análise, em que o texto fornece o esqueleto a partir do qual se cria um corpo de conhecimentos articulados e a ele intrinsecamente relacionados.

Dito de outro modo: aqui procurarei analisar os procedimentos que Mark Twain utilizou para produzir o riso do leitor. No limite, essa experiência só o indivíduo pode fruir, ao entreter-se com os contos, e, obviamente, não é possível observar diretamente essa experiência interior. Mas *o leitor* terá ciência individual dela, com o que poderá posteriormente confirmar ou não quaisquer análises feitas sobre a eficácia daqueles procedimentos.

## 1 ECOS DA RECEPÇÃO DO HUMOR DE MARK TWAIN NA CRÍTICA LITERÁRIA

O riso é uma reação humana comum a inúmeras causas. Mas, quer tenha origem no comportamento da sociedade em geral, em meras situações cotidianas ou num jogo lingüístico, ele tem uma única manifestação característica sobre nós – uma reação física que produz uma mudança bem-conhecida em nosso rosto, freqüentemente acompanhada de uma vibração involuntária em parte do corpo. Ou, conforme sintetizou o filósofo francês Alain (1868-1951), “levantar os ombros muitas vezes, sob o efeito de uma surpresa agradável” (MINOIS, p. 610).

Também na arte literária, os fatores que podem ser mobilizados para provocar o mesmo efeito cômico podem ser vários, desde a ironia sutil do popular *humour* britânico, ou de um jogo de palavras (em que nunca as palavras são engraçadas por si mesmas, apenas em sua articulação) até as suas expressões inferiores (menos espirituais e mais físicas) como as trapalhadas de um pastelão.

Talvez em virtude de sua origem tão geral – e freqüentemente de “baixa estirpe” – o humor tenha escasso atrativo para a crítica literária. “O cômico recebe pouca atenção na literatura” (RUBIN, p. 4). Mas, será verdade que o humor é mesmo um efeito menor da arte escrita?

A professora Leyla Perrone-Moisés, em seu minucioso estudo sobre o juízo de valor literário, contido no livro *Altas Literaturas*, aponta que a causa da exclusão de um autor do cânone pode ter menos que ver com a sua qualidade literária do que com a linguagem que a patrulha ideológica do tempo arbitra, considerando o próprio Mark Twain uma grande perda assim motivada: “É um contra-senso histórico querer excluir do cânone os ‘politicamente incorretos’, sem levar em consideração a consciência possível de cada época... As exclusões ideológicas têm tido um efeito imediato e lamentável... [incluindo] Mark Twain” (PERRONE-MOISÉS, p. 199).

Outra explicação digna de nota é fornecida por Henry N. Smith: “Preoccupation with broad cultural issues apparently made it difficult at that

period to deal with actual texts.”<sup>4</sup> (SMITH, p. 6) Segundo esse autor, as ferramentas convencionais da crítica literária oferecem pouca ajuda para lidar com escritos humorísticos, particularmente os do autor que estamos estudando. Afirma ele:

Twentieth century criticism of Mark Twain... has been influenced by the impressionism of the years before the First World War, the search for a usable past during the 1920's, the cult of realism and of social significance during the 1930's, the emphasis on technique that became fashionable in the later 1930's and 1940's, and the interest in symbolism, often involving psychological speculation, that has rather paradoxically flourished along with formalism in recent years.<sup>5</sup> (SMITH, p. 1)

Assim, ao passo que diversas correntes da crítica literária se têm aplicado à tarefa, o humor de Twain, seu ponto mais forte, “tem sido muito pouco discutido”, simplesmente, na opinião de Smith, porque é “difícil de analisar”. Mas dificilmente isso significa que a fabricação do humor esteja abaixo da dignidade da crítica literária. Antes, podendo o humor ser “a maior fonte de atração de leitores” de um autor, concluímos que os instrumentos de análise é que devem ser atualizados para dar conta dos efeitos humorísticos, ao se mergulhar nos ‘próprios textos’ (SMITH, p. 1, 6).

Reforçando a validade dos estudos de humor, diz Henri Bergson: “Vemos [na invenção cômica], acima de tudo, algo vivo... Nós a trataremos com o respeito que se deve à vida.” “Ela nos dá informações sobre os procedimentos de trabalho da imaginação humana” (BERGSON, p. 1).

Não fosse assim, um escritor como Mark Twain dificilmente teria sido capaz de alcançar o elevado prestígio literário evidente em inúmeras declarações, entre as quais uma das mais famosas é a de Ernest Hemingway (1899-1961):

---

<sup>4</sup> “A preocupação com questões culturais mais amplas aparentemente tornou difícil, naquele período, lidar diretamente com os próprios textos.”

<sup>5</sup> “A crítica de Mark Twain no século 20... tem sido influenciada pelo impressionismo dos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a busca por um passado útil dos anos 20, o culto do realismo e da significação social dos anos 30, a ênfase na técnica, que entrou na moda no final dos anos 30 e 40, e o interesse no simbolismo, freqüentemente envolvendo especulação psicológica, que tem florescido, paradoxalmente, ao lado do formalismo nos anos recentes.”

All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*... it's the best book we've had. All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.<sup>6</sup> (INGE, p. v)

Opinião semelhante tinha o humorista e crítico americano Henry Louis Mencken (1880-1956), como se pode ler no artigo *The Burden of Humor*, no qual não economiza elogios a Mark Twain:

Mark was the noblest literary artist who ever set pen to paper on American soil, and not only the noblest artist, but also one of the most profound and sagacious philosophers.<sup>7</sup> (INGE, p. 68)

Esses depoimentos são apenas exemplares da enorme influência de nosso escritor – alcançada, em grande parte, por sua evidente destreza ao lidar com a emoção humana tão básica do humor.

Smith adverte que Mark Twain traz “problemas especiais para a crítica literária”, que amiúde “se sente notavelmente perdida diante de escritos que são realmente engraçados” (SMITH, p. 1). Não é de admirar que a crítica se sinta menos familiarizada e confortável com o humor do que com outros enfoques mais institucionalizados da análise literária, alguns dos quais vimos Smith apontar. O humor é complexo porque depende do indivíduo e de inúmeras influências sobre a sua psicologia. “A comicidade dirige-se à inteligência pura”, escreveu Bergson, e daí decorre que seu efeito pode variar de um leitor para outro tanto quanto pode variar a inteligência de cada indivíduo. Assim como, para sua correta apreensão, a emoção é o motor da tragédia, a racionalidade estrita parece ser o da comédia. (BERGSON, p. 104). No entanto, ela não representa uma experiência tão subjetiva que seja impossível identificar, nas teorias do riso, pelo menos alguns dos elementos universais manipulados por um autor como Mark Twain – e que constituem a fonte primária de seu extraordinário sucesso em produzir, ao longo de mais de um século, aquele

---

<sup>6</sup> “Toda a moderna literatura americana provém de um livro de Mark Twain intitulado *Huckleberry Finn* (...) É o melhor livro que alguma vez tivemos. Tudo o que se escreve na América parte dele. Não havia nada antes. Não houve nada tão bom depois.”

<sup>7</sup> “Mark foi o artista literário mais nobre que já utilizou caneta e papel em solo americano, e não somente o mais nobre artista, mas também um dos mais profundos e perspicazes filósofos.”

efeito tão agradável sobre milhões de leitores. Essa é a tarefa que tentarei, um tanto modestamente, realizar.

## 2 TEORIA DO RISO DE BERGSON – O CÔMICO PRODUZIDO PELA MECANIZAÇÃO DA VIDA

Henri Bergson, contemporâneo de Mark Twain, foi um dos que melhor estabeleceu um conceito sistemático e consistente sobre a comicidade, merecendo uma cuidadosa consideração do historiador francês George Minois em sua monumental *História do Riso e do Escárnio*.<sup>8</sup> Na sua coletânea de artigos organizada em livro, *O Riso*, ainda no final do século XIX, Bergson estabeleceu alguns dos princípios do riso, a saber: a humanidade, a insensibilidade e a sociabilidade (2001, p. 4, 5).

Bergson explica que mesmo quando rimos de uma paisagem, de um animal ou até de um objeto como um chapéu, fazemos isso porque flagramos inconscientemente, nessas coisas, algo de *humano*, seja devido à “semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá”. (p. 3)

Também, como já mencionamos, é necessário que o riso floresça no campo da “insensibilidade”, ou da “inteligência pura”: “a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranqüila.” “O riso não tem maior inimigo que a emoção.” (BERGSON, p. 3, 104)

Já em uma de suas primeiras conferências, intitulada “O riso. Do que rimos? Por que rimos?” (proferida em 1884, quando tinha apenas 25 anos), Bergson propôs que o riso é uma reação inconsciente que objetiva preservar o tecido social, reintegrando os comportamentos desviantes. Para ele, o riso é, assim, um gesto social que visa agregar um comportamento inadequado que compromete a coesão do grupo. (MINOIS, p. 520-1). Nas próprias palavras de Bergson:

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo é suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E no entanto a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de

<sup>8</sup> Publicado originalmente em francês em 2000.

ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, p. 14-5. O grifo é original.)

Bergson também explica o requisito da “sociabilidade” para o riso: “Nosso riso é sempre o riso de um grupo.” (p. 5) Seria assim empregado instintiva e coletivamente pelas pessoas que riem como uma suave “reprimenda” aos desvios de comportamento daquele que parece estar alienando a si mesmo do convívio social pleno. Resume ele: “A comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade.” (p. 100) E o que vale para as pessoas reais vale também para os personagens da ficção:

Por mais consciente que uma personagem cômica possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a si mesma: só por este lado nos fará rir. (BERGSON, p. 109-10).

A teoria bergsoniana do riso baseia então o funcionamento do efeito cômico, em primeiro lugar, num princípio que ele resumiu como *mecanização da vida*: rimos quando notamos “certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (p. 8). Esse gesto – o riso – é desencadeado, na prática, por atos singulares de comportamento que são sintomáticos dessa alienação, e que representam a falta de esforço ou disposição do indivíduo para estar completamente atento aos desenvolvimentos à sua volta. Esses seriam exatamente os atos cômicos, passíveis de se tornarem alvos do riso.

Para ilustrar, Bergson começa explicando o que seria a “comicidade de situação”, dando o exemplo de um homem correndo. Se ele tropeça em uma pedra no caminho, isso será cômico, basicamente, pelo fato de o homem não ter “reagido” à necessidade premente de desviar da pedra. Bergson define essa necessidade como uma “constante adequação” às situações em mutação, característica da própria vida. Devido a isso, “não é sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito... Teria sido preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo.” (p. 7) Quando o homem é visto a continuar o seu caminho a ponto de vir a bater com o pé na pedra, “esquecendo” de desviar dela a ponto mesmo de tropeçar e cair, na mente dos espectadores esse comportamento se torna censurável porque ele

mostrou-se desatento demais do mundo à sua volta para tomar a necessária providência que se requer de um sujeito plenamente atento: *socialmente saudável*. E o riso é o gesto de censura a esse comportamento *desviante* (sem jogo de palavras: no caso, *não desviar* da pedra seria um comportamento *desviante* do ponto de vista da atenção que a vida – e a sociedade – requerem como conduta correta.)

Ao longo de sua explanação, Bergson procura demonstrar como esse princípio fundamental – a mecanização da vida – se aplicaria com complexidade crescente aos exemplos do cotidiano, ao ponto de abranger desde a simples comicidade inerente às atividades puramente físicas, como um tropeção ou uma trombada, até os intrincados jogos de palavras, sutis ironias e sarcasmos.

Ele exemplifica uma das aplicações dessa idéia original: “Rimos todas as vezes que nossa atenção é desviada para o físico de uma pessoa, quando o que estava em questão era o moral...” O mesmo princípio pode dar origem também à comicidade produzida especificamente pela linguagem: “*Obteremos efeito cômico se fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado. Ou ainda: Quando nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a idéia expressa se torna cômica.*” (p. 85-6. O grifo é original.)

Assim, o cômico na literatura tem outro aspecto importante: não apenas a descrição de situações engraçadas pode ser cômica, mas *a própria linguagem* pode transformar-se em objeto do riso quando o autor é hábil o bastante para explorar as inúmeras possibilidades criativas de manipulação dela.

A essência da teorização de Bergson sobre as maneiras que os autores podem empregar para desencadear o riso é demonstrar que essas diversas aplicações estão sempre apoiadas sobre aquele mesmo princípio fundador, da mecanização sobreposta à vida. Veremos, a tempo, o quanto dessa explicação se harmoniza com a obra humorística de Twain, representada por alguns de seus contos mais significativos.

### **3 DO QUE RIMOS EM MARK TWAIN? – ANÁLISES DE EFEITOS HUMORÍSTICOS EM SEUS CONTOS**

Há uma infinidade de maneiras específicas de provocar o riso por meio de textos literários. Mas há uma só essência comum a todas elas, conforme descrita por Henri Bergson. Nosso objetivo é descrever essa natureza e identificá-la em algumas de suas manifestações na obra de Mark Twain.

Nossa análise é apenas descritiva, no sentido de que não provamos ou afirmamos que Twain conhecia esses procedimentos ou que tinha consciência deles no ato mesmo de empregá-los. Apenas percebemos que ele os dominava. Aos teóricos de qualquer área do conhecimento, cabe definir e classificar os fenômenos, detalhando sua origem e natureza. Ocorre que identificamos grande coincidência entre as obras de Twain e os princípios teóricos conhecidos da arte de fazer rir.

Portanto, nosso objetivo, a seguir, é analisar as estratégias de construção do risível empregadas por esse autor, procurando ao mesmo tempo tocar a questão de como se produz o efeito do riso na psique do leitor. Com esse fim, passaremos agora à análise dos contos. Se ela for bem-sucedida, ficará demonstrado como o uso de procedimentos humorísticos diversos parece depender da aplicação de um conhecimento, mesmo que apenas intuitivo, da natureza essencial do humor.

### 3.1 “O ROUBO DO ELEFANTE BRANCO” – O RIDÍCULO BUROCRÁTICO

O comportamento maquinal das instituições burocráticas (que posteriormente se encontrará magistralmente desenvolvido em Franz Kafka), de certa forma também foi alvo do humor de Mark Twain. Em “O Roubo do Elefante Branco”, em particular, a instituição policial é ridicularizada em sua estrutura e funcionamento, a partir do comportamento de seus constituintes humanos:

Toda profissão especializada confere àqueles que nela se fecham certos hábitos mentais e certas particularidades de caráter que os levam a assemelhar-se entre si e também a distinguir-se dos outros (...) Nós lhe daremos o nome de *comicidade profissional* (BERGSON, p. 132. O grifo é original.)

Vejamos como esses “hábitos mentais” e “peculiaridades de caráter” são expostos cruamente neste conto.

Twain usualmente recontava histórias clássicas, como fizera com o seu mais famoso conto, “A célebre rã saltadora do condado de Calaveras”. O Dicionário Oxford, no verbete “Elephant”, resume a origem da expressão “elefante branco”:

**White elephant.** ORIGIN From the story that in Siam (now Thailand), the king would give a white elephant as a present to somebody that he did not like. That person would have to spend all their money on looking after the rare animal. (Dicionário Eletrônico Oxford Advanced Genie).<sup>9</sup>

Segundo uma versão mais detalhada, Twain reaproveita aqui a antiga história segundo a qual o rei de Sião, quando insatisfeito com alguém da corte, presenteava-o com um desses animais, considerados sagrados, passando a visitar o presenteado em horas incertas a fim de verificar pessoalmente se o bicho estava sendo tratado com a atenção necessária. O homenageado, forçado a aceitar o presente, dali em diante esforçava-se para manter o animal sempre limpo e enfeitado, e procurando satisfazer seu apetite descomunal. Em razão disso, a expressão “elefante branco” passou a simbolizar inicialmente o presente

<sup>9</sup> “Elefante branco. ORIGEM Da história de que em Sião (atual Tailândia), o rei teria dado um elefante branco como presente a alguém de quem não gostava. Essa pessoa teria que despende todo o seu dinheiro cuidando do raro animal.”

incômodo e indesejado que alguém recebe de algum engraçadinho, e, mais tarde, as coisas enormes e incomuns que ninguém sabe para que servem, tal como uma obra pública inacabada.<sup>10</sup>

*Um elefante branco perdido!* Quantas imagens poderiam propiciar maior sensação de ridículo e ensinar um maior número de situações cômicas vividas por quem tem a missão de encontrá-lo?. Além disso, a apropriação mesma do antigo motivo do elefante branco como um enorme estorvo já é uma brincadeira em si: se no conto antigo ele era uma realidade sempre aborrecidamente presente, aqui Mark Twain descobre um incômodo inusitado e ainda maior: perdê-lo!

Especificamente, então, do que rimos a cada parágrafo nesse conto? Começemos pelo enredo.

Um elefante branco, presente de um governo asiático à rainha inglesa, estando em caminho ao Reino Unido, é roubado precisamente durante sua passagem por New York, EUA. Pela própria natureza inusitada do objeto roubado, reforçada pelo contraste com o espaço escolhido como plano de fundo, um ambiente urbano bem diferente de seu habitat natural, sentimos desde o início que a atuação da polícia deverá ser posta à prova em um teste aparentemente fácil – a antítese da máxima “encontrar uma agulha num palheiro”. Até que ponto a instituição policial pode ser incompetente e indigna de confiança se verá no seu comportamento repleto de automatismo burocrático, que tocará as raias do ‘absurdo’ (MINOIS, p. 499).

Pensemos por um momento sobre os procedimentos de criação do efeito humorístico já na constituição do *background*. Se alguém tivesse a intenção de escrever um conto satírico para expor a incompetência e os vícios da polícia, dificilmente poderia inventar uma situação mais genialmente ridícula do que a imaginada por Twain. Pra começar, a polícia não está à procura de uma criança ou uma jóia desaparecida – o que traria alguma dificuldade. Ela precisa achar um ser vivo, enorme, de cinco ou mais toneladas, barulhento e bagunceiro e, além do mais, inteiramente branco! Diante desse plano de fundo inicial é que veremos desenrolarem-se as cenas hilárias, num crescendo delirante, até o final tragicômico.

---

<sup>10</sup> Texto completo disponível em <http://recantodasletras.uol.com.br/redacoes/167167.2/7/2009>.

Um dos procedimentos recorrentes de Twain é estabelecer uma atmosfera de respeitabilidade já no início de seus contos, conferindo fidedignidade e solenidade iniciais que poderão ser totalmente subvertidos pelo absurdo. Com isso, ele funda uma espécie de “capital inicial” de seriedade, de institucionalização, que pode “dissipar” ao longo de toda a narrativa numa série de situações com potencial cômico.

E essa dissipação se fará paulatinamente a cada passo da narrativa, com uma hábil precisão para manter o contraste equilibrado entre a frágil verossimilhança da linha de enredo principal e as situações absurdas que periodicamente invadem o texto tentando quebrá-la. (Esse é um mecanismo básico, muito semelhante ao que poderá ser encontrado, por exemplo, no conto “Meu Relógio”, que analisaremos adiante.) Assim, já no início do relato, a credibilidade e a seriedade do narrador são fundadas pela linguagem solene que emprega:

Esta interessantíssima história me foi contada por um cavalheiro que encontrei em viagem, no trem. Era um velhote de setenta anos, aproximadamente, de fisionomia aberta, franca, muito circunspecto. Inspirava a maior confiança. As suas palavras tinham um cunho de sinceridade. Contou-me ele então:

— Como sabe, o elefante branco de Sião é verdadeiramente venerado pelo povo do país. É sagrado para os reis, e só reis o possuem. Mais que o rei, goza de especialíssima consideração, pois devotam-lhe um verdadeiro culto. (TWIN, 1988, p. 32).

Notamos como ele praticamente atinge, no uso da linguagem, o nível do sagrado, ao empregar abundantemente termos de tom elevado como “circunspecto”, “maior confiança”, “sinceridade”, “verdadeiramente”, “venerado”, “sagrado”, “reis”, “especialíssima consideração”, ‘devotar’, “culto”.

A partir do terceiro parágrafo, o mesmo tom elevado contagia também o plano do conteúdo: trata-se de elevadas autoridades, reis, embaixadores, bem como de honra, gratidão, presentes estimados etc. Tudo ainda constituindo uma atmosfera de respeitabilidade, junto com a tensão necessária para a criação posterior do efeito cômico. Notamos um primeiro pequeno desvio num uso muito peculiar e sutil da figura de linguagem do oxímoro:

Como a minha situação burocrática nas Índias era das mais, senão a mais elevada, fui indicado para receber a honra de levar o famoso presente a Sua Majestade britânica. E parti com destino a Nova York num navio expressamente fretado, com o elefante, seus oficiais e comitiva, e o restante do pessoal da embaixada. Na grande cidade

norte-americana alojou o *real bicho* em Jersey City. (TWAINE, p. 32. O grifo é meu.).

Pela primeira vez podemos perceber, pelo uso da expressão “real bicho”, algum indício de contaminação daquele supremo sentido de pureza e elevação até então cuidadosamente intocado. Esse tom mais coloquial parece ameaçar a perfeição da situação, o que não tarda a acontecer: quando tudo corria muito bem, o animal já tendo chegado são e salvo aos Estados Unidos, o furto é anunciado subitamente (conforme, ademais, já antecipado pelo título, corroborando a expectativa do leitor). Não há mais suspense. A queda é súbita, e põe o leitor, especialmente aquele acostumado aos textos de Twain, em estado de espera para as muitas situações cômicas subseqüentes. (A importância dessa sensação tensa de expectativa é detalhada na análise, adiante, do conto “A Entrevista”.)

A seguir, no comportamento da polícia, ainda o mesmo procedimento de dignificação inicial na apresentação dos personagens. O narrador nos conta que foi à inspetoria de polícia para dar queixa do roubo:

Por felicidade cheguei a tempo, embora o chefe, o famoso inspetor Blunt, se preparasse para ir para casa. Era um homem de estatura mediana e reforçado; quando refletia profundamente, tinha uma maneira de franzir as sobrancelhas e de rufar a testa com os dedos que dava logo a convicção de achar-se a gente em presença de uma personagem importante.

(...)

À primeira vista inspirou-me confiança e deu-me esperança.

(...)

O inspetor continuava mergulhado nas suas reflexões. Por fim, levantou a cabeça, e a firmeza das linhas do seu rosto demonstrou-me que no seu cérebro tinha acabado o trabalho de elaboração, que o seu plano estava concluído. (TWAINE, p. 33).

A tensa expectativa (que, na alma do leitor atento, serve também como prenúncio da queda) pode fazer-se sentir também aqui, na caracterização do personagem: o inspetor encarregado do caso parece um “personagem importante”, que ‘inspira confiança’, “mergulhado em suas reflexões”. Mais adiante, descrever-se-á sua “fisionomia impassível” e seu “gênio inventivo” (p. 48).

Lembramos que essa impassibilidade, embora tenha à primeira vista a aparência da frieza necessária ao exercício do cargo, equivale, no texto humorístico, à atitude mecânica descrita por Bergson: “O rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e gostaria de corrigir.” (p. 98) Os primeiros atos do inspetor não são menos solenes que a primeira impressão que o narrador formara a partir de sua aparência. A seguir, quando começa o diálogo – Mark Twain no seu melhor meio – entre o policial e o reclamante, vemos ser acionado esse expediente de que nos fala Bergson:

- Vejamos. O nome do elefante?
- Hassan-ben-Ali-ben-Sélin-Abdallah-Mohamed-Moise-Alhalmal-Jamset-Jejeeboy-Dhulleep-Sultan-Ebou Rhoudjour.
- Muito bem. A alcunha?
- Jumbo.
- Perfeitamente. Onde nasceu?
- Na capital de Sião.
- Os pais, vivos?
- Não, morreram.
- Tiveram mais filhos?
- Não, é filho único.
- Perfeitamente. Basta. (TWAIN, p. 34).

Primeiro, sentimos o profundo contraste entre o impressionante nome “de batismo” do animal e seu apelido vulgar. Além disso, o próprio fato de possuir uma “alcunha” – característica típica de “meliantes” encrencados com a polícia – já é cômico na aproximação que faz entre o animal e o mundo dos humanos. (BERGSON, p. 3)

Também, a atitude automática e mecânica do inspetor durante o interrogatório é evidente, ao aplicar ao caso do elefante as mesmas perguntas que faria para obter informações sobre uma pessoa desaparecida. Fica-se com a sensação de que ele tenta encaixar esse novo caso numa das situações normais do cotidiano da delegacia e, sem pensar, puxa da gaveta o questionário-padrão impresso para essas ocasiões. E há a mecanização da própria linguagem quando esta se esquece de se adaptar. Quando a linguagem utiliza um padrão fixo que se superpõe a um sistema de idéias diverso, como o que vemos aqui, ela funciona do mesmo modo que Bergson explica, a propósito dos jogos de palavras:

O jogo de palavras nos faz mais pensar num descuido da linguagem, que se esqueceria por um momento de sua destinação verdadeira e *pretenderia então regrar as coisas de acordo consigo mesma, em vez de se regrar de acordo com as coisas*. O jogo de palavras denuncia portanto uma *distração* momentânea da linguagem e por isso, aliás, é engraçado. (BERGSON, p. 90-1. O primeiro grifo é meu. O segundo é original.)

O riso, no leitor, será proporcional ao quanto a atitude do policial carrega de automático. O próprio tom ao fazer as perguntas parece frio, como se a ocorrência fosse a mais banal e a natureza excepcional da matéria não lhe causasse nenhuma surpresa. Bergson (assim como faz intuitivamente o leitor) flagraria essa atitude maquinal onde, ao invés, esperaríamos uma reação natural, humana e bem “viva”, de surpresa, ao episódio. Ao agir como se a causa fosse naturalíssima, o inspetor Blunt não nos dá outra opção de escape, a não ser o riso, à tensão que sentimos diante de sua atitude.

O policial possuía o “tom claro e decisivo dum homem cujo plano está nitidamente fixado e que se habituou a comandar.” (TWIN, p. 37) Essa descrição, ao mesmo tempo que aponta para um caráter elevado, positivo, também pode indicar, ao leitor sensível, reações reflexas e impensadas, com forte potencial para realizar ações absurdas.

Essa atitude atravessará toda a descrição de suas ações. A tarefa que Twain deve completar consiste em explorar a “comichidade proveniente do vício que toma a pessoa, que se personifica nela; o autor deve fazer o público conhecer as características desse vício.” (BERGSON, p. 11-2) Por exemplo, a certa altura ele chega à conclusão de que o elefante ‘maltrata da mesma maneira conhecidos e estranhos’ – como se o animal fizesse conscientemente tal distinção! E prosseguindo, ao tratar do molde do pé do elefante, estima as medidas do animal como se fossem as de um objeto ordinário qualquer.

De acordo com o princípio de Bergson, rimos aqui de que algo tão vivo e exótico quanto um elefante possa ser considerado, nesse raciocínio automático, tão mecânica e corriqueiramente como uma coisa. Também, nada mais “coisificante” do que a primeira idéia do inspetor: mandar procurá-lo em casas de penhores! Somente em sua mente obstinada de policial insensível um elefante poderia ser penhorado! Nessa mesma linha, outros elementos que transformam o elefante em coisa: a certa altura, ele é descrito como parecendo

uma mancha no nevoeiro – comparação que apela para uma característica inanimada. (TWIN, p. 46)

“O meio mais usual de levar uma profissão à comicidade é confiná-la, por assim dizer, dentro da linguagem que lhe é própria.” (BERGSON, p. 134). A questão da linguagem profissional viciada aparece já na solicitação do inspetor: “Agora queira ter a bondade de fazer a descrição do elefante sem omissão de minúcias, da mais insignificante minúcia, isto é, a mais insignificante no seu modo de entender, porque na nossa profissão não há minúcias insignificantes.” (TWIN, p. 34)

Exemplo desse vício aparece quando o narrador responde quase sem pensar, a propósito da alimentação do elefante, que o animal é tão glutão que poderia comer qualquer coisa – inclusive homens ou Bíblias. O chefe de polícia, em vez de tomar o sentido do texto como um exemplo hiperbólico, decide tomar suas palavras e interpretá-las literalmente, o que leva a um diálogo hilário, que revela sempre esse apego obsessivo a toda e qualquer minúcia:

- Pode dizer-me o que come o elefante, e em que quantidade?
- Ora, o que come! Come tudo. Comerá um homem ou uma Bíblia.
- Muito bem. Contudo, são necessárias algumas minúcias. Estas são a única coisa útil da nossa profissão. Perfeitamente quanto aos homens. Mas vejamos. Numa refeição, ou, se prefere, num dia, quantos homens, carne fresca, comerá o elefante?
- Pouco se lhe dá que sejam frescos ou não. Numa só refeição poderá comer cinco homens.
- Perfeitamente. Cinco homens. Está anotado.
- Que nacionalidade prefere?

(...)

- Muito bem. Agora as Bíblias. Quantas Bíblias poderá comer?
- Uma edição inteira.
- Não é bastante explícito. Refere-se à edição comum *in-octavo*, ou à edição grande, ilustrada? (...) (TWIN, p. 36)

E atenção exagerada às minúcias, “única coisa útil da nossa profissão”, também corresponde ao que Bergson qualificou de distração com relação à vida. Atentar aos detalhes mais insignificantes, e até ignóbeis, numa atitude perfeitamente burocrática, desprezando os fatos óbvios e mais importantes, é sem dúvida uma atitude enrijecida, quando se esperaria uma reação vivaz, atenta e sempre nova. E é com o riso que o leitor reage a essa constatação, a essa tensão.

Imaginamos a fisionomia do inspetor, grave, circunspecto, tomando todas essas ações aparentemente sérias. Não há graça nisso. Mas, se por um instante ele escorrega para uma observação absurda, por exemplo, de que a fotografia do elefante pode dar ensejo a confusão, essa gravidade toda é desmascarada diante de nossos olhos e passamos a percebê-la como motivada, não por sagacidade, não por experiência, mas por vício profissional e loucura, e se torna cômica, especialmente se nos lembramos também de situações semelhantes por que nós mesmos tenhamos passado. “Em certo sentido, podemos dizer que todo *caráter* é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de *pronto* em nossa pessoa, o que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente.” (BERGSON, 111. Os grifos são do original.) Também, congraçamo-nos com Twain porque ele percebeu aquilo que já fazia parte de nossa memória frustrante ao lidar com policiais.

A seguir, referir-se à pose do elefante como não ideal e podendo causar confusão é o paroxismo da atitude policial automática. Bergson explica:

A vaidade [profissional] tenderá aqui a tornar-se *solenidade* à medida que a profissão exercida encerra uma dose mais elevada de charlatanismo. Pois é notável que, quanto mais uma arte é contestável, mais os que a professam tendem a acreditar-se investidos de uma espécie de sacerdócio e a exigir que os outros se inclinem diante de seus mistérios. (...) Uma outra forma dessa rigidez cômica é o que eu chamaria de *endurecimento profissional*. A personagem cômica se encaixará tão bem na moldura rígida de sua função que já não terá espaço para mover-se e sobretudo para comover-se, como os outros homens. (p. 132-3. O grifo é original.)

O narrador-reclamante entra nesse jogo (das minúcias sem valor), mas com uma atitude ligeiramente diferente. Se o inspetor o faz por “vaidade profissional”, o narrador ouve as perguntas absurdas mas parece desprezá-las, não as entende; ao passo que o inspetor as estima, e o “mistério” da importância dessas minúcias desperta no narrador uma atitude crescente de admiração pelo policial. Somadas, as atitudes de ambos fazem rir, porque dar qualquer tipo de atenção a elas é absurdo de qualquer forma, e nenhum dos dois está produzindo nada de relevante para encontrar o elefante perdido.

A longa conversa sobre a alimentação do elefante é um exemplo disso, e também provoca o riso. E Mark Twain aproveita para satirizar a culinária européia, a manteiga daquele continente descrita como a única coisa que nem

esse onívoro elefante come, assim como o café europeu a única que não bebe. Aqui cabe um questionamento sobre a psique do humor: rimos somente no plano do conteúdo, ou seja, dos elementos que ele satiriza, ou também da agudeza do próprio Twain em formular o texto de uma maneira tão irônica? Aparentemente, das duas coisas. Não é incompatível rir ao mesmo tempo de um objeto e da maneira como é descrito, se aqui também escutarmos Bergson: “Gostamos de rir, e todos os pretextos para isso são bons.” (p. 151).

Bergson define a ironia como a descrição minuciosa do ideal como se fosse fato (p. 95). Ou seja, é a inversão de valores com fins cômicos:

Expressar honestamente uma idéia desonesta, tomar uma situação escabrosa, um ofício humilde ou um mau comportamento e descrevê-los em termos de estrita *respectability*, tudo isso geralmente é cômico... Uma palavra basta às vezes, desde que... nos revele, de algum modo, uma organização moral da imoralidade. (p. 94)

Assim, até a narração do roubo do aquecedor da inspetoria é colocado sob uma ótica positiva para a polícia: “Depois de ler isso pasmei, mais do que nunca, da maravilhosa sagacidade desse homem verdadeiramente extraordinário”. (TWIN, p. 39)

Aqui cabe um breve comentário sobre a atitude do narrador-personagem. Ao longo de todo o conto, suas palavras constantemente elogiosas demonstram sua incondicional admiração pela instituição policial, e especialmente pelo inspetor. Se, como acabamos de ver, elas *de fato* podem ser encaradas como irônicas, não podemos afirmar com certeza que o são *de direito*, porque não são produzidas com fim irônico *pelo personagem*, mas somente *pelo autor do texto*. Elas *soam* irônicas por descreverem o ideal como se fosse real, mas não temos evidência textual para afirmar que o personagem tem consciência disso; ele não demonstra ter essa intenção ambígua. Podemos perguntar se é realístico pensar que alguém participaria de situações assim tão absurdas sem acusar o fato. Mas o absurdo cômico precisa de um tempo para sobreviver, se desenvolver e produzir o riso. É o tempo durante o qual vamos entrando em contato com o vício de caráter do personagem, de que o autor precisa, como já vimos, para introduzir e familiarizar-nos com as suas características. (BERGSON, p. 11-2)

Assim, a cena cômica produzida pela ação do personagem principal deve ser “acompanhada” suavemente, sem contestação direta, por um personagem secundário, observador que não chega a captar todo o quadro tão amplamente

quanto o leitor. Justamente por isso, hoje em dia, no humor televisivo, chamam a esse personagem secundário de “escada” (exatamente conforme veremos abaixo na análise do conto “A Entrevista”, sobre o personagem do repórter.) Rimos dele porque sua admiração pelos policiais permanece intacta, tendo o autor habilmente colocado sempre as críticas, quando aparecem no conto, nas vozes de outros personagens.

Para apreender ainda melhor o humor envolvido, seria útil obter algum conhecimento da geografia local, que revelaria as disparidades entre as localidades possíveis onde o elefante teria sido visto. Desconfiamos de que obviamente alguma coisa está errada: ou não era um elefante, ou não é o mesmo (o que significaria que há ainda mais elefantes fugitivos!), ou os telegramas recebidos dos agentes em campo são simplesmente exagerados ou mentirosos. Mas, novamente, o inspetor interpreta o sentido dos fatos de forma totalmente inusitada ao exclamar: “Que ânsia de liberdade tem o elefante! Parece que voa!” (TWIN, p. 41). Seu raciocínio, mais uma vez, é automático, e portanto risível, na medida em que provoca conclusões invertidas: antes da explicação mais razoável, o elefante adquire até mesmo a capacidade de voar.

De maneira semelhante, a seguir, quando informado de que foram roubados recibos dos escritórios do gasômetro, em vez de desconfiar das possibilidades reais do significado desse suposto roubo (fraude, por exemplo), ainda uma vez culpa automaticamente o elefante: “Come também recibos!”. Ao que o reclamante responde, entrando nesse absurdo jogo e reforçando o efeito cômico: “Por inadvertência, sem dúvida. Recibos não podem ser alimento suficiente” (p. 42).

A certa altura, diz-se do elefante que fora “visto por 300 mil [pessoas] e quatro policiais”, enfatizando a dificuldade da polícia de perceber o óbvio. (TWIN, p. 46) O que perpassa o conto inteiro, assim, é a imagem de um elefante roubado perambulando pelas ruas de diversas cidades bem distantes entre si, sendo observado por *centenas de milhares* de pessoas, causando enormes estragos; e só a polícia não consegue encontrá-lo. A ineficiência desta é agravada por uma sensação crescente de que corrupção está envolvida, em contraste com a confiança manifesta, beirando a arrogância, de que o elefante será sem falta recuperado.

“De onde provém a comicidade da repetição de uma palavra?”, pergunta BERGSON, introduzindo uma das mais conhecidas e eficientes técnicas para produzir o efeito cômico. Ele responde: “Esse tipo de rigidez se observa também na linguagem? Sim, sem dúvida, pois há fórmulas prontas e frases estereotipadas. Uma personagem que se exprimisse sempre nesse estilo seria invariavelmente cômica.” (p. 83)

Percebemos essa técnica utilizada aqui. Por exemplo, quando o inspetor reúne os policiais para lhes dar instruções, estes repetem nada menos de treze vezes a expressão “Sim, senhor” (“*Yes, sir*”, em inglês), seguidas da ordem “Go!”, manifestando uma atitude automática de concordância absoluta com o chefe. (TWAIN, p. 37-8) Além desse ciclo de repetições, há outro logo a seguir: a própria cena se repete, e a mesmíssima expressão ressurgue nos mesmos personagens, mas agora apenas como um eco: três vezes. Os policiais realmente não conseguem ter uma idéia melhor: “Go!” (TWAIN, p. 42)

Enfatizando a crença de Mark Twain no poder do acaso acima de quaisquer valores humanos, ele não perde a oportunidade de satirizar a (falsa) espiritualidade, na cena em que o elefante entra na igreja: “Entrou no recinto onde se realizava uma conferência religiosa, correndo a trombadas grande número de pessoas e perdendo muitas almas que ali estavam ganhando a bem-aventurança.” (TWAIN, p. 45). Notamos como o narrador utiliza a flexibilidade de linguagem, imediatamente se adequando ao mesmo tom do assunto tratado. A seguir, outros valores de natureza semelhante não são poupados:

Em determinado sítio o elefante rompera por uma assembléia eleitoral, matando cinco cidadãos que exerciam o mais sagrado dos deveres cívicos; noutro, encontrando um orador de idade avançada atacando heroicamente a dança, o teatro e outras imoralidades, passara por cima dele. (TWAIN, p. 46).

À medida que o conto se aproxima do final, a referência à incompetência da polícia se torna mais evidente e ácida. Extrapolando a dimensão apenas literária do humor, Twain chega a esboçar a criação de peças teatrais e de caricatura que encenariam o ridículo da atuação da polícia. (p. 47) E a frase “Qualquer besta que não seja policial sabe disso”, na voz de um personagem secundário, não poderia ser mais explícita (p. 48).

A humilhante proposta de acordo com os ladrões expõe abertamente o caráter venal da polícia. Quando questiona sobre a honradez dessa proposta, o

narrador recebe a resposta singela de que os policiais não se preocupariam com isso, porque “nessas transações cabe-lhes sempre metade”. Essa explicação derruba a “única objeção” do narrador, no exato espírito daquela famosa frase de Grouxo Marx: “Tenho princípios sólidos. Mas, se você não gostar, tenho outros.”

No episódio final, o tom humorístico dá espaço para o caráter trágico do desfecho, à medida que o inspetor conduz o narrador até o subterrâneo da delegacia.

Acendeu uma vela e desceu uma escada que conduzia a um grande subterrâneo onde algumas dezenas de policiais dormiam, ao passo que outros jogavam. Quando chegamos ao extremo da sombria estância e eu, em virtude da falta de ar, ia perdendo os sentidos, o grande homem tropeçou e estatelou-se sobre um vulto enorme, gritando:  
— Enfim, cá está o elefante! (TWIN, p. 49)

Dezenas de policiais dormiam ou jogavam cartas no porão da delegacia. É bem possível que muitos leitores se lembrem aqui de algo semelhante aos muito mais elaborados espaço e clima de *O Processo*, de Kafka, escrito décadas depois. Somente em uma atmosfera surreal semelhante àquela, habilmente criada pelo autor, seria possível um elefante morto compartilhar por vários dias (e sem ser visto?!) o mesmo recinto com funcionários públicos em atos de flagrante prevaricação, num ambiente totalmente incompatível com a dignidade presumida da profissão – quase um ambiente de sonho (ou pesadelo). (TWIN, p. 49).

Significativo, por fim, é que o elefante morre – e que o trabalho da polícia, portanto, não resultou em nada de bom. (TWIN, p. 50)

O auge da ironia é a frase proferida pelo inspetor, ao dividir a recompensa (!) com os outros policiais: “— Guardem esse dinheiro sem escrúpulos, meus amigos, pois souberam ganhá-lo honrando as tradições da polícia americana!” (p. 50).

Por ‘honrarem as tradições da polícia’, esses valorosos homens receberam uma grande recompensa (p. 50). Podemos afirmar que, ao analisar essa frase do ponto de vista lingüístico, Sírio Possenti detectaria nela um exemplo de ambigüidade, no sentido de que a palavra “tradição”, primariamente, refere-se à manutenção de um valor positivo; no entanto, a frase assume também um outro

sentido possível, no qual ‘tradicional’ seria a ‘arte de extorquir e enganar os cidadãos’ que buscam a ajuda da polícia. “O que não pode faltar é um elemento que carregue uma ambigüidade relevante para o fulcro da piada”, diz o lingüista (POSSENTI, p. 45).

Sob outro ponto de vista, lembramo-nos outra vez da ironia bergsoniana, na qual a existência de dois sentidos possíveis e opostos na mesma frase é um importante mecanismo de produção do riso:

*A interferência de dois sistemas de idéias na mesma frase é uma fonte inesgotável de efeitos jocosos (...) Aqui os dois sistemas de idéias se sobrepõem realmente numa única frase, e temos as mesmas palavras; aproveitamos simplesmente a diversidade de sentido que uma palavra pode ter. (BERGSON, p. 90. O grifo é original.).*

Incidentalmente, é interessante acrescentar um dado biográfico. A crítica institucional foi mais que uma brincadeira na vida de Mark Twain. Ele tivera problemas na vida real ao denunciar em jornais, de forma satírica, a corrupção de policiais. Seus ataques a oficiais corruptos na cidade de Hannibal foram seguidas, em San Francisco, da denúncia de outras tantas condutas impróprias, que os oficiais de lá encontraram meios de fazer a vida do escritor naquela localidade difícil e desconfortável, o que por fim obrigou-o a novamente sair da cidade (SMITH, p. 19-20).

Mark Twain parecia sempre disposto a atacar instituições ou sistemas que considerasse dogmáticos, e faz isso magistralmente ao situar o antigo conto oriental do elefante branco no ambiente urbano ocidental, e colocando a polícia para procurá-lo. Esse é mais um exemplo do humor satírico que serve, se não concretamente ao melhoramento da sociedade, pelo menos para que esta, por meio do riso, esteja mais atenta à constituição e funcionamento de suas instituições. O riso teria, assim, além da sua função corretiva na vida cotidiana, um importante papel a cumprir também por intermédio da arte: “explorar as incongruências e as contradições da sociedade”, como afirma Louis Rubin, Jr. (1973, p. 4). Ou, nas já citadas palavras de Bergson, “flexibiliza[r] tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (p. 15).

Conseguimos identificar, portanto, algumas das diversas técnicas que Mark Twain utilizou para a construção desse conto. Elas são numerosas, e é interessante perceber que não apenas muitas delas estão plenamente explicitadas na teoria, mas isso não diminui o efeito de riso que provocam

mesmo para quem as conhece, até em leituras repetidas. Adiante, analisaremos até que ponto características iguais ou semelhantes podem ser encontradas em outras obras do autor.

### 3.2 PEÇAS DA VIDA – O MECANISMO DO HUMOR EM “MEU RELÓGIO”

A teoria da comicidade de Bergson ajusta-se perfeitamente também à análise do conto “Meu Relógio”, de Mark Twain (que é bem mais curto que o anterior).

Inicialmente, o narrador-personagem afirma que possuía um relógio tão perfeito, em que podia confiar tão cegamente, que se deixava orientar totalmente por ele em todos os seus compromissos:

Meu belo relógio andara dezoito meses, sem adiantamento nem atraso, sem defeito algum em qualquer parte que fosse de seu mecanismo, sem parar. Eu acabara por achá-lo infalível nos seus julgamentos sobre o tempo e por considerar sua constituição e sua anatomia imperecíveis. (TWIN, p. 87)

Assim como já vimos no conto “O Roubo do Elefante Branco”, estabelecer esse início ideal, quase mítico, propicia toda sorte de possibilidades de criação de situações em que esse ideal se quebra a partir do momento em que o relógio falha – e essa quebra enseja um leque de possibilidades cômicas que vêm a seguir:

Mas um dia, ou antes, uma noite, deixei-o cair. Afligi-me com aquele acidente, no qual via o anúncio de uma desgraça. Apesar disso, pouco a pouco acalmei-me e afastei meus pressentimentos supersticiosos. Para maior segurança, porém, levei-o ao principal relojoeiro da cidade a fim de regulá-lo. (TWIN, p. 87)

Notemos como as possibilidades de efeito cômico são aplicadas também neste conto, embora com nuances diferentes.

Um relógio é naturalmente construído para prosseguir regular e fielmente. É um objeto, talvez o mais exemplar deles, de que se espera um tipo de funcionamento muito determinado. E assim ele é descrito: as extremadas seriedade e confiança são instituídas desde o início, quando o autor declara que o seu “belo relógio” andara “sem defeito algum... sem parar.” O narrador apega-se ao objeto como se fosse “infalível” e de constituição ‘imperecível’ (TWIN, p.

87). O ideal, o inefável! São palavras imponentes, que instilam no leitor uma atenção detida e séria – não cômica ainda, portanto.

O que ocorreria, no entanto, se ele parasse de funcionar direito? É fácil perceber que ainda não haveria necessariamente nada de engraçado nisso – porquanto corriqueiro e esperável da parte de qualquer leitor que já possuiu um relógio.

No entanto, note como o narrador descreveu o relógio num tom que nos fez sentir uma determinada “atitude” a ele atribuída. Preparou o leitor para ver nesse simples objeto um caráter perfeito e *humano*. Criou-se uma atmosfera de delicada tensão, pronta a explodir em riso se surgir o contraste minimamente perceptível que dê o apropriado ensejo ao cômico – o que equivale a dizer: ‘ao humano’. E note como isso é precisamente o que ocorre: “Meu *pobre* relógio” [esse ‘ser’ infalível] “foi atacado de uma febre furiosa e seu pulso subiu a 150 pulsações por minuto”! (p. 87) Nossa expectativa, ainda inconsciente, de que o relógio não somente tinha natureza humana, mas que deveria ser também, portanto, *imperfeito* como nós, se confirma; assumimos, com uma gargalhada, que estávamos certos: “Ah!, esse relógio parecia gente; não podia mesmo ser tão bom assim”. Como explica Bergson: “Há no riso sobretudo um movimento de relaxamento.” (p. 144). A partir de então, no alívio dessa constatação, o autor volta nossa atenção para o narrador/dono do relógio, observando o quanto esse engano inicial de avaliação que cometera lhe trará dificuldades previsíveis – e ainda mais cômicas.

Continuamos a perceber o mesmo efeito “humanizante” que o narrador atribui à coisa. Afirma-se que o relógio prossegue, distraidamente, adiantando-se como um corredor no *sprint* final de uma corrida: “Achava-se já em meados de novembro, gozando os encantos da neve, enquanto que outubro ainda não se despedira” (TWIN, 1988, p. 87). Rimos do relógio da mesma forma que riríamos do corredor que se esquecesse, por pura distração, de parar depois da linha de chegada.

Assim, neste ponto do texto, o processo humorístico passa a se desenvolver novamente em harmonia com o que Bergson definiu como a *interferência de duas séries*: o efeito risível será produzido ao vermos como o movimento que tentará apoiar-se naquela confiança absoluta inicial, que perpassa todo o conto, é frágil, e sempre frustrado cada vez que o narrador-

personagem leva o relógio sucessivamente a diversos tipos de relojoeiros. Esse apego à esperança de recuperar a credibilidade do início constitui o eixo em torno do qual o enredo explora as situações num crescendo de reverberações cômicas, ao passo que a crua realidade evidencia o “comportamento” cada vez mais inconstante, imprevisível e imperfeito do relógio, que, por sua vez, demonstra características cada vez mais *humanas* e menos confiáveis.

A partir do momento em que o primeiro relojoeiro mexe no mecanismo do relógio pela primeira vez, este passa a adquirir cada vez mais imperfeições e, especialmente, adquire idiossincrasias humanas. Antes o relógio era quase uma entidade absoluta; mas agora ele foi contaminado pela natureza humana e falha. Por exemplo, a certa altura, após outra mal-sucedida tentativa de conserto, os ponteiros do relógio “manifestavam a intenção bem firme de caminhar juntos”. (p. 89)

Lembramos de que Bergson nos informava que o humor é sempre e tão-somente *humano*. (BERGSON, p. 2) Assim, o processo funciona também de modo inverso: o dono do relógio também se transforma, adquirindo caracteres do mecanismo de um relógio. Essa inversão de papéis é terreno fértil para o riso, ao passo que o relógio não é mais um instrumento inanimado de que o homem faz uso normal, mas se torna animado (tem *anima*: “alma”), ao passo que o homem se transforma em um ser controlado pela velocidade e pelos humores do relógio, tornando-se um autômato.

De forma que o efeito cômico produzido pela aparente “distração” do relógio é enriquecida pela distração do protagonista, que emula, de forma dependente e automática, os movimentos de seu precioso objeto: quando o relógio está se adiantando, ele está “adiantado no aluguel da casa e em todos os pagamentos”. Porém, quando o relógio passa a se atrasar sistematicamente, o narrador alega “sentir, no fundo do [seu] ser, uma nascente simpatia pelas múmias do museu e um grande desejo de ir conversar com elas sobre as últimas novidades”. (TWIN, p. 88) Aqui a “interferência de duas séries” se revela na atitude do elemento humano que se deixa levar automaticamente, sem pensar, pelos “julgamentos” de um simples objeto, ao passo que o mesmo objeto, ao contrário, se humaniza. A confiança, o leitor já percebe, nunca poderá ser restabelecida, mas a demora do dono do relógio de entender isso – seu

descompasso com a realidade – é que gera o riso no leitor. Bergson define a atitude desse tipo de personagem: “Sua distração é sistemática. Têm as desditas corrigidas pela ‘lógica inexorável’ que a realidade aplica para corrigir o sonho.” (BERGSON, p. 10)

Isso é agravado pelo aspecto anti-social que sua conduta assume ao ele assim proceder. “Estava abandonado e sozinho na semana passada, enquanto o *mundo vivo* desaparecia à minha vista.” (p. 88) Essa distância do “mundo vivo”, portanto um comportamento rígido, mecânico e anti-social, é, como temos visto, a aplicação da própria definição bergsoniana da comicidade. “Poderíamos dizer que todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de pronto em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. É aquilo, se quiserem, graças a que nos repetimos.” (BERGSON, p. 111)

A humanização do mecânico, e vice-versa, pode ser encontrada em muitos lugares do conto. Note, por exemplo, quando o relógio passa a adiantar-se durante metade do dia e a atrasar-se na outra, compondo uma média diária perfeita: “Mas uma média exata não é mais que uma meia virtude para um relógio”. Fazemos bem em perguntar: e para um ser humano? Se o relógio é passível de ter virtude, e mesmo de ser julgado por um “juiz imparcial”, é natural pensarmos que esse comportamento errático do relógio não é muito diferente da conduta anti-social de seu dono. (TWAINE, p. 88) Note como, a seguir, é dito do relógio que não tinha “nenhum cuidado”. É a sobreposição nítida do mecânico e do vivo.

É interessante notar o quanto é fecundo, para a comicidade, o fato de estarmos conscientes de sua motivação fundamental na psique do personagem cômico. “Quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa.” Assim, desde que ficamos sabendo o quanto o protagonista está enganado a respeito da perfeição de seu relógio, nosso espírito está mais preparado para procurar na sua atitude (do narrador-personagem), motivos sempre novos para rir dele. O protagonista é um ser que se obstina, tornando-se mecânico na sua veneração pelo objeto. Acompanhamo-lo em suas tentativas frustradas de recuperar o “paraíso das horas perfeitas” e identificamo-nos, a cada cena subsequente, com

suas frustrações que são fruto dessa obstinação, dessa busca por um ideal claramente identificado. Ao passo que suas “distrações se vinculam a uma causa conhecida e positiva”, o efeito cômico é mais forte nos leitores que estão cômicos dessa motivação. (BERGSON, p. 9)

“A vida bem viva não deveria repetir-se.” A seqüência de idas aos relojoeiros dá essa característica de repetição que aprofunda a comicidade. A “vida bem viva” – poderíamos dizer: a *consciência bem consciente* (e séria) – já teria naturalmente desistido daquele relógio. (BERGSON, p. 25)

Agora podemos pensar em outro procedimento cômico no conto, proporcionado pela atuação dos outros personagens: os relojoeiros. Diz Bergson:

Imagine-se uma série de acontecimentos imaginários que transmita suficiente ilusão de vida, supondo-se, no meio dessa série que progride, uma mesma cena a reproduzir-se, seja entre as mesmas personagens, seja entre personagens diferentes: haverá também uma coincidência, porém mais extraordinária (...) Elas são tanto mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quanto mais naturalmente é conduzida. (BERGSON, p. 67)

Não apresentam eles todos também uma característica comum, em cenas semelhantes? Cada vez que o dono do relógio procura ajuda, encontra na atitude dos relojoeiros a mesma disposição, quase automática, de desmontar o relógio. E, também, todos eles falham em deixá-lo em boas condições. Por fim, é a fala emprestada de outra profissão – e, mais uma vez, automática –, do último relojoeiro, que enseja a desistência do narrador e o fim do conto.

O bom autor nos faz conhecer bem o vício que possui o personagem cômico. “O vício que nos tornará cômicos é aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inserimos. Ele nos impõe sua rigidez.” (BERGSON, p. 11) Mark Twain deixa claro que o “vício” dos relojoeiros é serem todos “trambiqueiros”, em parte porque foram expulsos, por incompetência, de outra profissão.

Assim, a teoria de Bergson explica eficazmente muitos dos efeitos desse conto. O estabelecimento, já no início, da perfeição de funcionamento do relógio, conforme analisamos, tem por efeito cômico não tanto a quebra dessa perfeição – enquanto falha do mecanismo literal de um objeto – quanto o apego

cego e idealista, por parte do elemento humano, à anterior configuração das coisas – uma espécie de “paraíso perdido” ao qual ele falhar em voltar, do qual não percebe que caiu irrevogavelmente. É essa inclinação obstinada do ser humano que será a causa da série de ações, essas sim plenamente cômicas, por caracterizarem o efeito que já definimos como a mecanização do humano.

Percebemos a comicidade – o desvio distraído, por assim dizer – quer do narrador-personagem mecanizado, quer do relógio humanizado, quer ainda dos relojoeiros “improvisados”, e o riso é a nossa benevolente expressão com que “chamamos a atenção” deles para essa conduta desviante, conforme explicado por Bergson: “O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos.” (BERGSON, p. 65). Embora não possamos saber até que ponto Mark Twain tinha essa intenção consciente, o fato é que sua obra tem também o efeito (além de fazer rir) de propiciar a reflexão sobre a condição do homem como escravo do relógio, cujo ritmo é definido por elementos estranhos: o ritmo dos compromissos, dos pagamentos, da vida estressante que, já no final do século XIX, em pleno auge dos desenvolvimentos da Revolução Industrial, dominava a vida das pessoas de uma forma nunca sentida antes, e que persiste até hoje. Portanto, sua obra tinha, e, curiosamente, pode ter até mais intensamente em nossos dias, uma função semelhante à do riso da vida real.

Vimos aqui, portanto, que os procedimentos de fabricação do efeito de humor podem abranger também *objetos*, em sua relação com o elemento *humano*. E que mesmo procedimentos teoricamente iguais podem variar sutilmente de uma obra a outra, como, por exemplo, a exploração de situações absurdas, de natureza diferente em cada conto, embrenhadas no funcionamento da psique e da sociedade. Em nossa próxima breve análise, veremos como o humor pode ser análogo a outra instância da experiência: os sonhos – capazes de gerar sua própria sorte de absurdos.

### 3.3 “A ENTREVISTA” – A LÓGICA DE SONHO COMO FONTE DE RISO

O próprio Henri Bergson reconheceu, em um breve trecho de sua obra, que sua teoria seria aplicável a um dos curtos contos de Mark Twain – exatamente “A Entrevista”. Vamos recuperar e aprofundar essa análise, que serve para ilustrar a aproximação existente entre a lógica do humor e a dos sonhos. (BERGSON, p. 143) Outro que apontou essa relação foi um seu contemporâneo, Sigmund Freud, que “concedeu aos chistes um *status* de grande dado, pois que os considerou constituídos pelos mesmos traços básicos da linguagem dos sonhos – a mais típica das linguagens do inconsciente.” (POSSENTI, p. 23)

Bergson explica a “profunda comicidade do espírito quimérico” relacionando ambas, a lógica dos sonhos e a do humor, como provenientes de “um certo relaxamento geral das regras do raciocínio” e um conseqüente movimento involuntário do espírito sobre o qual a atividade consciente tem pouca ou nenhuma influência. (BERGSON, p. 10, 140) Com efeito, podemos perceber, em “A Entrevista”, em que medida isso pode concorrer para a produção do efeito cômico.

Ao contrário do título do conto em português (simplificado na tradução para “Uma Entrevista”), o título original, “*An Encounter With An Interviewer*”, pode sugerir que esse “encontro” talvez não venha a se consumir como uma “entrevista” no sentido pleno. Na prática, a entrevista parece frustrada pela lógica absurda que o entrevistado insiste em manifestar, e não chega a passar de um “encontro” (ou, mais propriamente até, num “desencontro”). Em harmonia com isso, não é de se desprezar a sátira de Mark Twain ao hábito vazio, já então difundido, de entrevistar pessoas famosas só pelo fato de serem famosas, independentemente de se elas têm algo a dizer ou de suas virtudes. Isso contribui para que o efeito de humor presente neste conto perdure até os nossos dias.

Como bem sabemos, Mark Twain não era o seu nome verdadeiro. E isso funciona de forma interessante se levarmos em conta que ele coloca a si mesmo como protagonista de grande parte de seus contos, inclusive este. Esse pretenso toque de realismo autobiográfico aparentemente elimina o que conhecemos

como o narrador-personagem, visto que o próprio autor já é, pelo menos nominalmente, um personagem. Essa confusão ajuda na criação do efeito cômico presente aqui. Expliquemos melhor.

Se Mark Twain tivesse criado aqui um narrador-personagem, um ser ficcional que conta a história, como é normal no romance não humorístico ou no conto hodierno, as cenas absurdas ou cômicas perderiam aquele toque de realismo que elas têm para o leitor. Este, levado inicialmente a crer que a história podia ser real, despojado portanto do *pacto ficcional* tão trivialmente identificável hoje em dia, era assim obrigado a um exercício maior para separar o real (ou minimamente verossímil) do inventado, e esse esforço constante para sanar a dúvida entre o que é certo, provável, possível ou simplesmente impossível, potencializa o efeito cômico à medida que faz com que o narrador pareça mais ou menos criativo, inventivo, mentiroso mesmo, a cada passo – e que denominaríamos hoje *narrador suspeito*.

Twain utilizava esta técnica com perfeita consciência e maestria. Ele escreveu, no ensaio “Como Contar uma História”, de 1895: “The humorous story is told gravely; the teller does his best to conceal the fact that... there is anything funny about it... To string incongruities and absurdities together in a wandering and sometimes purposeless way and seem innocently unaware that they are absurdities is the basis of the American art.”<sup>11</sup> (PIACENTINO, p. 541).

O prazer da leitura aumenta à proporção que o leitor, confuso com o descompasso entre a possível realidade da situação e dos personagens e a inverossimilhança da ação narrada, mas tentando ainda equilibrar-se com a ajuda do princípio da boa-fé na comunicação, deseja reconciliar-se com o autor, que persiste, ao mesmo tempo em que desfia a sua cascata de absurdos, em sugerir algo como: “Eu não só vi como passei por isso; creiam-me! Do que é que vocês estão rindo?”. É um mentiroso, tal como o barão de Münchhausen, quem conta a história. Assim, essa confusão concorre para o efeito cômico se é construída e eficientemente equilibrada de forma a manter o leitor tão interessado e ávido por extrair da história o máximo prazer, que continue

---

<sup>11</sup> “A história humorística é contada com gravidade; o contador faz o melhor para esconder o fato de que possa haver qualquer coisa de engraçado nela... Encadear incongruências e absurdos de uma maneira delirante e algumas vezes sem propósito, e parecer inocentemente desapercibido de que há algum absurdo, é a base da arte americana.”

suspendendo a lógica, “perdoando” as incongruências, pelo máximo tempo que a sua energia mental puder suportar, e postergando voluntariamente a solução entre o realismo e o absurdo da narrativa.

Isso nos sugere que gostamos mais de pessoas que contam suas próprias histórias do que de narradores que contam aventuras de terceiros, reais ou imaginários. Ou, simplificando: achamos mais graça num contador de histórias próprias do que num contador de piadas prontas. Ele conta, mas fica sério, como se dissesse: “Não ria, isso aconteceu mesmo”, e aí a história ganha um aspecto de realidade, menos artificial, que colabora para a identificação, o envolvimento do leitor – que, no devido tempo, fatalmente será agradavelmente traído.

No sonho como no humor, a lógica, “a razão do homem desperto” que seria proveniente da atividade intelectual, acordada e reativa, parece falhar (BERGSON, p. 142). E é esse o efeito que faz com que, a cada sucessiva pergunta do repórter, uma nova resposta, totalmente contraditória com a anterior, seja dada pelo narrador/entrevistado. A comicidade surge quando sentimos que ele parece positivo, seguro do que está dizendo, ao mesmo tempo em que o conteúdo do que diz evidencia que não consegue manter qualquer coerência lógico-pragmática. Bergson afirma: “Os raciocínios de que rimos são aqueles que sabemos serem falsos, mas que podemos considerar verdadeiros se ouvidos em sonho. Arremedam o raciocínio verdadeiro com suficiente perfeição para enganar a mente adormecida.” (p. 140) Assim, o narrador-personagem parece descolar-se da lógica cotidiana, pura e simples, que utilizamos para projetar, entender e corrigir cada passo que damos, e é nisso que consiste o procedimento básico de construção do cômico ao longo de todo o texto. Significativamente, a figura de linguagem usada pelo entrevistado para expressar seu sentimento é “under a cloud”<sup>12</sup>, excelente metáfora para o estado relaxado, de sonho, em que admitia se encontrar (TWAIN, p. 91).

Esse é um jogo em que o outro personagem, o repórter, não pode e não deve entrar. Primeiro, sua atitude colabora para o efeito cômico por contraste, por ele parecer perfeitamente “normal” desde o início, quando o encontramos ainda na expectativa de começar a entrevista:

---

<sup>12</sup> “Com as faculdades mentais nubladas”, na tradução em português.

O rapaz, nervoso, segurou a cadeira que eu lhe oferecia e disse que pertencia à redação da *Tempestade Cotidiana*, acrescentando:  
 — Espero não ser importuno. Vim para entrevistá-lo. (TWIN, p. 91)

Na versão original, ele é mais precisamente caracterizado pelos adjetivos “dapper” e “peart”, que equivalem aproximadamente a um misto de “tenso”, “nervoso” e “muito atento”, o que faz dele um alvo perfeito para as tiradas do protagonista (Exatamente como o personagem do narrador no conto “O Roubo do Elefante Branco”).

Segundo, lembramos de uma das condições necessárias para “achar graça” numa situação, ou seja, para a produção do riso: “A indiferença é seu meio natural.” Assim o repórter, embora seja testemunha direta da comicidade, não ri, não produz humor, não percebe o absurdo da piada porque, em sua inexperiência, está preocupado, vale dizer: emocionalmente envolvido. (BERGSON, p. 3)

Em harmonia com isso, a certa altura o entrevistado responde ao repórter: “Realmente! O senhor notou? Muitas vezes, com efeito, isso tem-me parecido uma contradição. Nunca pude resolvê-la. Como o senhor nota depressa as coisas!”. (TWIN, p. 93). E o que o repórter reparara com tanta “agudeza” de raciocínio? Bem, o entrevistado respondeu que seu nascimento ocorreu em 1693! Isso, em si, já era um absurdo. Mas, além disso, ele afirmou que tinha dezenove anos. Ora, para uma pessoa desperta, atenta a seus passos (como sobretudo um repórter deve ser), a conta é óbvia e imediata: ninguém vivo, e muito menos jovem, poderia ter nascido no século XVII! Mas o “sonolento” entrevistado, que admitira já no início que não estava lá muito inteligente naquele dia, e que também não tem a memória muito boa, admite que ‘nunca pôde resolver’ essa “contradição”, evidenciando um raro desapego à lógica mais simples. Como o repórter dissera: “o senhor não me parece tão inteligente quanto eu pensava”. (TWIN, p. 91). É quase a aplicação direta do princípio assim descrito: “Tomemos qualquer personagem cômica. Por mais consciente que ela possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a si mesma: só por esse lado nos fará rir.” (BERGSON, p. 109-10).

E aqui surge a questão da necessidade de um texto duplo, ou ambíguo, para a produção da comicidade. Frequentemente, quando se trata do humor,

mais cedo ou mais tarde os teóricos acabam utilizando a palavra “referência” para comentar o que entendem sobre o seu funcionamento, referindo-se ao outro sentido possível, à interpretação padrão que está sendo distorcida pelo humor. Essa relação é análoga àquela entre signo e referente, com a diferença de que o humor não é a mera evocação do referente, mas a sua apresentação sob uma luz oblíqua, distorcida: a caricatura da realidade.

De qualquer modo, qual seria a “referência” no trecho do conto que estamos analisando, quando o autor afirma que possui apenas 19 anos e nasceu em 1693? Existiria mesmo tal referência? Acostumados que estamos, em nossa cultura atual, com o fino humor de séries de TV e comédias filmicas, cujas referências culturais podem ser bastante complexas, talvez tendamos a atribuir a passagens cômicas como essa um caráter singelo de simplicidade “natural”, que significaria *per se* e não precisaria de referência, por ser naturalmente cômica.

Mas essa percepção é enganosa. Independentemente do tipo de referência que o texto humorístico nos evoca, ela tem de existir. No caso de uma seqüência cômica em geral, temos visto que a referência é a própria vida social plena, esperada de um indivíduo que se comporte com plena reatividade aos acontecimentos. Quando isso falha, os elementos da comédia – a situação, o indivíduo, suas ações e palavras – podem tornar-se cômicas em comparação com aquele plano de fundo referencial.

Uma piada é um caso particular de texto cômico com “gatilho” final – exatamente o mecanismo necessário para revelar, explicitar o caráter ambíguo da situação descrita. Se não entendemos a piada, é porque não reconhecemos, por falta de atenção, interesse ou conhecimento, em que ponto o texto se dividiu em duas interpretações possíveis. Em *Os Humores da Língua – Análises Lingüísticas de Piadas*, Sírio Possenti considera minuciosamente a questão da referência. Ele enfatiza a necessidade de explicar tudo em textos teóricos sobre o humor: “Se alguém não ‘sacar’ uma piada, isso se deve a uma certa quantidade de conhecimento não partilhado entre o falante e o ouvinte” – precisamente a referência necessária. (POSSENTI, p. 18-9)

Para se rir daquela piada referente à data de nascimento do entrevistado, portanto, a nossa referência pode ser encontrada em um elemento paratextual, que nos remete novamente à questão de como o próprio Twain se coloca como o

personagem (pseudo-)autobiográfico de seus contos: *a própria informação de que o conto é publicado em 1874* e, portanto, nessa época o escritor entrevistado já escrevia há pelo menos uns 20 anos; essa informação parece tão óbvia aos que conhecem Mark Twain que não precisaria ser dita, não tivesse o óbvio exatamente a característica paradoxal de nos escapar com tanta facilidade. Tudo o que conhecemos há muito tempo tende a parecer óbvio – até encontrarmos alguém, freqüentemente bem jovem ou pertencente a uma tradição cultural muito diversa, a quem temos de explicá-lo. Possenti afirma que é um erro ‘supor que o funcionamento das piadas é óbvio (já que todos as entendem)’ e, portanto, o analista tem o dever de explicitar todas as referências necessárias para o correto processamento da piada. (POSSENTI, p. 20) (As crianças vivem dando exemplos de conhecimento “óbvio” não compartilhado. Apenas para ilustrar: suponha um homem explicando a uma criancinha, pela primeira vez, por que Pelé é o maior jogador de futebol do mundo. Ela então lhe pergunta em que time ele joga. Essa situação faria esse homem perceber imediatamente o quanto o conhecimento que ele julga óbvio não o é.)

Voltando a nosso conto: a contradição evidenciada pelo entrevistado é múltipla, dependendo de vários fatores concorrentes: primeiro, ele não *parece* ter a idade de dezenove anos – fato explicitamente dito pelo repórter. E de fato Mark Twain – o narrador-personagem que o leitor contemporâneo tinha em mente – possuía na época da publicação cerca de 38 anos. É portanto uma contradição física. Para dar um exemplo contemporâneo: conhecemos aquela piada em que um personagem velho, mas com maus hábitos, se apresenta (na televisão, por exemplo), dá alguns conselhos para a longevidade e depois diz algo como: “E foi só porque eu me cuidei assim que eu consegui chegar à idade que eu tenho hoje... 34 anos!” O público ri do contraste entre as duas informações – a visual e a verbal, potencializadas pela atitude imperturbada do ator –, que literalmente está “na cara”.

Mas o trecho, por simples que pareça, vai além e evoca também, mesmo que intuitivamente, um dado da experiência. Suponhamos que o repórter não tivesse o componente visual da entrevista pessoal e nunca tivesse visto Mark Twain. E que o estivesse interrogando, digamos (ainda que anacronicamente), por telefone. Como o repórter atento que é, no entanto, ele conhece a *importância das realizações* do grande escritor entrevistado (do contrário a

entrevista em si não faria muito sentido) e sabe, intuitivamente, que suas obras têm alcançado grande sucesso. Ele expressamente diz que a entrevista se dá porque Mark Twain “*has become notorious*” (‘Pessoa conhecida’; TWAIN, p. 93). Pois bem: quando Mark Twain diz que tem dezenove anos, mesmo que o repórter não o estivesse vendo, isso seria uma contradição cômica na medida em que tentamos imaginar como aquele escritor experiente, já com renome internacional, pode ser tão jovem àquela altura – ou estar tão maluco. Em suma: fica evidente que a lógica “ilógica” do entrevistado, mesmo na singular resposta à pergunta sobre a sua idade, é multifacetária, e não se revela apenas no domínio da simples aritmética, mas também em outros aspectos do conhecimento de mundo, da experiência e da intuição.

Continuemos por esse (esclarecedor) caminho das “deduções ilógicas”.

- Em que circunstâncias encontrou Aaron Burr?
  - Achava-me, um dia, por acaso, no seu enterro, e ele me pediu para fazer menos barulho, e...
  - Mas, por caridade, se o senhor estava no seu enterro, é porque ele estava morto. E se ele estava morto, que lhe importava que o senhor fizesse ou não barulho?
  - Não sei. Ele foi sempre o maníaco.
  - Não compreendo nada, pois o senhor me diz que ele lhe falou e que, no entanto, estava morto.
  - Nunca eu disse que ele estivesse morto.
  - Finalmente, estava morto ou vivo?
  - Uns dizem que estava morto e outros que estava vivo.
  - Mas o senhor o que pensa?
  - Isso não me interessa. Não foi a mim que enterraram.
- (TWAIN, p. 93)

No passo em que afirma “Nunca eu disse que ele estivesse morto”, note como Mark Twain brinca com o leitor, que é obrigado a voltar atrás na leitura para conferir: e é verdade! Rimos nesse exato instante de nós mesmos, ou do truque em que caímos: como fomos enganados e levados a acreditar, junto com o vivaz mas ingênuo repórter, que Aaron Burr estivesse “totalmente” morto? Descobrimos que essa associação (explicitamente: entre a menção do funeral e a morte de Aaron Burr) foi precipitada, por ser demasiado *óbvia* – e portanto *automática*. Mas, por outro lado, que alguém consiga ser tão “tolo” *a ponto de não fazê-la* só pode levar alguém a exclamar: “Como esse cara consegue ser tão burro?!” No entanto, o que o senso comum qualifica aqui de “burrice” é na verdade uma esperteza: o entrevistado tem uma lógica mais “elástica” ou

criativa que a nossa, liberto da experiência concreta por essa espécie de sonolência – a lógica dos sonhos.

E em que consiste essa “criatividade”? A princípio, o entrevistado progressivamente revela não ser capaz de enxergar relações óbvias, como entre data de nascimento e idade, ou funerais e mortes, como qualquer ser humano com juízo normal *e em vigília* pode fazer tão naturalmente. No entanto, essa *incapacidade* é ao mesmo tempo uma maior *liberdade* de pensamento. Compreendemos aqui um dos segredos de Mark Twain: sua profunda habilidade de manipular o hábito mental responsável pelas relações convencionais – as quais qualquer um é capaz de fazer – e destrinchá-las com o fim de criar o absurdo cômico.

“Uma personagem é cômica na medida em que se ignora”, ao passo que sua motivação, sua personalidade desviante, é revelada inteiramente ao leitor (BERGSON, p. 12). Assim, a seguir, no auge da comicidade do conto, a falta de consciência de si mesmo atinge o verdadeiro paroxismo na troca de identidade do personagem com seu irmão gêmeo (justamente o trecho citado por Bergson ao ilustrar a ‘linguagem de sonho’ do humor. BERGSON, p. 143). Só a fluidez onírica, despegada da lógica estrita do cotidiano, permite que duas pessoas pareçam fundir-se numa só, desaparecer, ressuscitar, ser enterradas vivas sem sofrimento etc. (TWAIN, p. 93-4).

É de se registrar, em resumo, a configuração do conto, no que podemos chamar de “eixos duplos”:

1. *As duas confusões de datas*: primeiro, a incompatibilidade entre a alegada idade do entrevistado e a data em que ele começou a escrever; depois a sua data de nascimento recuada para o século XVII. Somente alguém que está sonhando pode ao mesmo tempo ter *a idade* de dezenove anos se *nasceu* há quase duzentos.
2. *Os funerais e as supostas mortes*. Primeiro a desse personagem real, Aaron Burr (político americano falecido no ano de 1836, quando o próprio Samuel Clemens tinha na realidade um ano de idade), cuja introdução de certa forma prepara o terreno para a lógica sem nexo do entrevistado no tocante a questões fúnebres. Depois, a morte do

seu irmão gêmeo ainda bebê, que por fim chega quase a se converter na sua própria morte, por um processo de lógica só explicável pela fluidez permitida pelo sonho.

E o movimento de vai-e-vem nesse vórtice de eixos narrativos prossegue até o final: na última cena, o mesmo Aaron Burr volta à pauta mais uma vez para arrematar a narrativa. A descrição de seus atos continua tão ou mais absurda do que antes, chegando a um cúmulo que faz o repórter desistir e o conto se encerrar.

Em outras passagens de sua vasta obra, Mark Twain admitia usar essa técnica propositalmente para confundir o repórter e livrar-se dele. De qualquer forma, se ele fazia isso de propósito, ou mesmo se este enredo teve algo de real, o fundamento da técnica usada aqui é a de fingir que se está dormindo – mas apenas com a mente.

\*\*\*

Se olharmos do ponto de vista dos artifícios de construção, percebemos como é difícil criar o humor. A dissociação lógica, comparável à separação de dois poderosos ímãs, que o autor faz entre elementos tão *obviamente* próximos – data de nascimento e idade, funeral e morte, e até mesmo a distinção absoluta de identidade entre o próprio eu e outra pessoa; se tudo isso já é difícil de perceber e analisar, é de imaginar quanto esforço exigiu para criar!

Novamente aqui, parece que rimos da história, e ao mesmo tempo da extraordinária habilidade do próprio Samuel Clemens, conferindo ao riso um certo caráter meta-ficcional. Porque rimos do conteúdo da narrativa, mas não podemos deixar de perceber e nos comprazer com a evidente habilidade do autor real.

## CONCLUSÃO

Afirma o crítico James M. Cox: “It is not surprising that those who wish to praise humor are at pains to elevate it from its low estate.”<sup>13</sup> (RUBIN, JR., p. 146) As análises contidas neste trabalho, que se concentraram em coisas minuciosas, “menores”, quando poderiam ter-se concentrado em questões “de fundo”, tais como o contexto social em que Mark Twain escreveu, sua origem e as influências que sofreu ou exerceu, ou mesmo sua literatura comparada à de hoje, ganham um apoio de peso na opinião do historiador francês George Minois, que, em *História do Riso e do Escárnio*, escreve: “O riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência.” A ponto de o objetivo declarado do próprio Minois ser “reencontrar as maneiras como ele faz uso dessa resposta ao longo da História.” (MINOIS, p. 19)

Portanto, nosso objetivo, que seria primariamente apenas de natureza estética, a saber, entender por que Mark Twain é capaz de produzir o riso ainda hoje, pode arrogar-se uma pretensão mais nobre, visto que estamos autorizados a dizer que analisar o humor de um autor que foi importante em seu tempo pode ajudar a entender um pouco melhor o espírito crítico de sua época. E, de fato, “nos dez últimos anos”, para nos estearmos ainda uma vez em Minois, “o interesse pelo riso atingiu o auge, e isso em todas as disciplinas.” (p. 15).

Ademais, é interessante pensar que o humor pertence tanto à esfera literária quanto à cotidiana. Sabemos por experiência que mesmo pessoas distantes da literatura por vezes podem ter um extenso repertório de piadas, e até usar intuitivamente com grande habilidade as técnicas que reconhecemos nos maiores escritores de humor. Mesmo livros sobre piadas populares, de estudiosos renomados como Sírio Possenti, indicam a importância de reconhecer essa relação. O humor tem, nesse sentido, a característica de ser um efeito psicologicamente sofisticado, mas comum tanto à alta cultura quanto à popular.

---

<sup>13</sup> “Não surpreende que aqueles que desejam louvar o humor sofrem para elevá-lo de sua condição inferior.”

Mas a comicidade parece rir do filósofo que a tenta entender. Talvez a própria constituição do pensamento humano não nos permita jamais explicar plenamente a natureza do efeito cômico, ou seja, as suas condições *suficientes*, que nos garantiriam o potencial de criar uma piada e saber *a priori* que ela funcionaria com certeza quando contada (ou lida). Mas uma boa teoria não precisa esgotar a obra analisada, podendo medir-se pela quantidade de fenômenos que explica. Podemos portanto identificar, nas teorias de humor e na análise de obras, muitos elementos que revelam algumas condições *necessárias* em cada caso, ou seja, alguns dos procedimentos recorrentes empregados pelos autores de humor sem os quais podemos afirmar de antemão que elas *não* funcionam. Em outras palavras: mesmo com a ajuda de boas teorias do riso, talvez nunca venhamos a entender plenamente por que ele existe e como é desencadeado na psique do leitor. Mas podemos, com efeito, observar e entender alguns dos elementos que podem provocá-lo na prática, e como os que produzem literatura se têm aproveitado disso.

Assim, focalizando a obra de Mark Twain, identificamos alguns elementos do mecanismo de construção da comicidade que funcionam nela até hoje. Compreendermos por que ainda rimos dela – pelo menos alguns de nós – talvez ajude a entender por que a análise de outros escritos humorísticos antigos revela que estes já não funcionam tão bem. Vemos, desse modo, a importância de entender o humor como pertencente ao contexto cultural e dependente dele como fornecedor das referências necessárias à produção do efeito risível. Por exemplo, muitos concordarão que pode ser extremamente difícil descobrir por que os gregos da época clássica riam de Aristófanes. Um tal trabalho de análise talvez pudesse basear-se no modelo aqui presente, mas consciente da tarefa de ter de recompor, ou pelo menos intuir em parte, aquele mundo “contra” o qual Aristófanes atirava seu humor: um tipo de *background*, que, de fato, conseguimos encontrar em Mark Twain.

Assim, servindo-se da obra de um dos maiores expoentes do humor de todos os tempos, espero que este trabalho tenha colaborado minimamente para ilustrar por que os estudos do humor como “procedimento de trabalho da imaginação humana” merecem ser levados a sério (BERGSON, p. 2). O efeito sobre os indivíduos é fundamental para compreender a importância da literatura – e mais. Afinal, os livros são escritos, publicados, comprados e lidos,

em primeiro lugar, por *peessoas*, não por sociedades ou abstrações ideológicas. Considerando que o humor é um desses efeitos, e nem de longe dos menos significativos, concluímos que estudar seus processos pode ser rentável tanto do ponto de vista estritamente artístico-literário quanto do ponto de vista da compreensão do ser humano. Para citar George Minois ainda uma (última) vez: “O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir”. (p. 62)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, H. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HENDERSON, A. **Mark Twain**. New York: Frederick A. Stokes Company, 1910.

INGE, T. (ed.) **Huck Finn Among The Critics – A Centennial Selection 1884-1984**. Washington: US Information Agency, Division for the Study of the United States, 1984.

MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

PIACENTINO, E. Humor. In: **American History Through Literature – 1870-1920**. Farmington Hills: Thomson Gale, 2006. Vol. 2, p. 533-43.

POSSENTI, S. **Os Humores da Língua: Análises Lingüísticas de Piadas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

RUBIN, JR. L. (org.). **The Comic Imagination In American Literature**. Washington: Voice of America, 1983.

SMITH, H. (org.). **Mark Twain: A Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

TWAIN, M. **Os melhores contos de Mark Twain**. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.