

IDEGAR ALVES BARREIRO

**O NARRADOR E A PRESENÇA DA SÁTIRA MENIPÉIA EM
*THE ADVENTURES OF TOM SAWYER***

ASSIS - SP

2007

IDEGAR ALVES BARREIRO

O NARRADOR E A PRESENÇA DA SÁTIRA MENIPÉIA EM
THE ADVENTURES OF TOM SAWYER

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social.

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci

ASSIS-SP

2007

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo amor dedicado.

À minha esposa pela compreensão e amor e minhas filhas pelo carinho.

Aos meus irmãos pelo estímulo e fraternidade.

À Professora Dra. Cleide Antonia Rapucci que orientou essa pesquisa com presteza, dedicação e conhecimento.

À biblioteca do campus da UNESP de Assis.

À banca examinadora e aos professores que colaboraram enriquecendo esta pesquisa.

BARREIRO, Idegar Alves. *O NARRADOR E A PRESENÇA DA SÁTIRA MENIPÉIA EM THE ADVENTURES OF TOM SAWYER*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Nossa pesquisa busca verificar a presença da sátira menipéia na obra *The Adventures of Tom Sawyer* de Mark Twain e discutir a atuação do narrador na mesma. É uma obra aparentemente elaborada para jovens, mas também tece críticas às normas pré-estabelecidas e abarca fantasia e humor inserindo-se nas características abordadas por Bakhtin. As raízes da sátira menipéia estão embasadas na carnavalização, a qual abriga um sentido ambivalente e se traduz em ritos cômicos e festejos populares de caráter não oficial. Com o filósofo Menipo de Gadara, século III a.C., a sátira menipéia adquire a forma clássica, mas foi com Marcus Terentius Varro ou Varrão (116-27 a.C.), filósofo romano, autor de *Saturae Menipeae* que utilizou o termo pela primeira vez. Fundamentamos nossa pesquisa em Bakhtin, o qual discorre sobre a carnavalização e aponta as características da menipéia. O humor e a sátira de Mark Twain resultam de seu íntimo modo de pensar, imaginação e senso crítico os quais remetem à sua vivência e à cor local contabilizando um estilo claro, mas, profundo. O pensamento crítico do escritor pode ser notado desde as primeiras obras, exteriorizando-o no seu momento antiimperialista. Enfocamos alguns aspectos da sátira, da carnavalização literária e nos dedicamos ao estudo de *As Aventuras de Tom Sawyer* sob o viés da sátira menipéia.

Palavras-chave: Mark Twain; *The Adventures of Tom Sawyer*; Narrador; Sátira Menipéia.

BARREIRO, Idegar Alves. *THE NARRATOR AND THE MENIPEAEN SATIRE IN THE ADVENTURES OF TOM SAWYER*. 2007. Dissertation (Master's degree in Languages) - Faculty of Sciences and Languages, Campus of Assis - São Paulo State University.

ABSTRACT

Our research deals with the menipeaen satire in the work *The Adventures of Tom Sawyer* by Mark Twain and discusses the narrator's performance in it. It is a work apparently elaborated for young readers, but it also criticizes the pre-established norms, and it embraces fantasy and humor with bases on the characteristics pointed out by Bakhtin. The roots of the menipeaen satire are based on the carnival, which shelters an ambivalent sense and it turns out to be comic rites and popular feasts of unofficial character. With the philosopher Menipo of Gadara, century III B.C., the menipeaen satire acquires the classic form, but it was with Marcus Terentius Varro (116-27 B.C.), roman philosopher, author of *Saturae Menipeae* that the term was used for the first time. We have based our research on Bakhtin , who talks about the carnival process and points out the characteristics of the menipeaen satire. Twain's humor and satire come from his deep way of thinking, imagination and critical sense; which convey to his experience and to local color computing a clear but deep style. The writer's critical thinking can be noticed from his first works, and it can be evidenced in his anti-imperialist moment. We have focused some aspects of the satire, of the literary carnival, and we have developed a study of *The Adventures of Tom Sawyer* under the point of view of menipeaen satire.

Key words: Mark Twain; *The Adventures of Tom Sawyer*; Fiction; Narrator; Menipeaen Satire.

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

O tempo presente e o tempo passado
estão ambos talvez presentes no tempo futuro
e o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
todo tempo é irredimível.

“Four Quartets”, T. S. Eliot
- Tradução de Ivan Junqueira

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. MARK TWAIN: CRÍTICAS E ADVERSIDADES.....	11
1.1 Estilo e reminiscências de Mark Twain.....	12
1.2 A literatura atravessando os séculos.....	18
1.3 O humor e a cor local: conexões.....	27
1.4 A outra face de Mark Twain: antiimperialismo e contemporaneidade.....	33
2. A TESSITURA NARRATIVA E A CONSTRUÇÃO DO HERÓI E DO ANTI-HERÓI EM <i>THE ADVENTURES OF TOM SAWYER</i>	39
2.1 Tom Sawyer: herói e anti-herói.....	40
2.2 A tessitura narrativa em <i>The Adventures of Tom Sawyer</i>	47
3.A SÁTIRA MENIPÉIA EM <i>THE ADVENTURES OF TOM SAWYER</i>	68
3.1 A sátira percorrendo os tempos.....	69
3.2 Carnavalização: trajetória à sátira menipéia.....	80
3.3 Sátira menipéia em <i>The Adventures of Tom Sawyer</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

O objetivo de nossa pesquisa é verificar como a sátira menipéia se atualiza na obra *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), do escritor norte-americano Mark Twain, e discutir a atuação do narrador na mesma. Sair da inércia para buscar o passado e atualizar o presente, isso resulta num problema mas tentar compreender o presente pode ter um desfecho gratificante. Essa obra é permeada de humor e sátira, tendo como possibilidades abordagens do gênero sátira menipéia, estudado por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism – Anatomia da Crítica*; também abordado por outros importantes críticos como Mikhail Bakhtin.

Construímos um percurso com o propósito de lançar reflexões sobre a literatura e a sociedade. As manifestações estéticas se fazem naquela obra, enleadas às reflexões ideológicas e desvelando a natureza humana com um estilo claro e agradável. Além do mais, é uma linguagem que transita entre o prazer e a fruição e conduz o leitor a um processo de desautomatização, funcionando como um motivador para a formação do mesmo. O humor e a sátira às instituições são pontos marcantes nesse romance. Desse modo, pensamos que as reflexões podem contribuir para melhor compreensão da sociedade. Fazemos referência a Linda Hutcheon com o intuito de corroborar algumas concepções de Mark Twain, conferindo-lhe maior relevo.

Iniciamos o primeiro capítulo tecendo comentários sobre o estilo literário de Mark Twain e suas vivências, apesar de não necessitarmos conhecer a vida do escritor para a análise de uma obra literária. As vivências, a que nos referimos, trouxeram subsídios para a escritura do autor. Embora o pensamento de Platão esteja afastado da menipéia, fazemos alusão ao mesmo com o intuito de assinalar a importância da literatura na edificação humana, funcionando como um motivador ao leitor. Podemos ver o mito da caverna como uma alegoria da ignorância humana e uma metáfora de nossas vidas. Seguimos apresentando algumas considerações sobre o processo crítico, que tem vínculos com a literatura; lançando assim uma tentativa de compreensão da arte literária de Mark Twain e de seu humor. Outrossim, o processo crítico também tem por finalidade desvelar a natureza

simbólica da linguagem, e se encontra em constante desenvolvimento, e, as diversidades de críticas desferidas a Twain são notáveis. Passamos a discorrer sobre o contexto em que foi escrita a obra *The Adventures of Tom Sawyer*, momento em que a cor local ganhava popularidade. A cor foi uma perspectiva literária voltada ao regionalismo nos Estados Unidos, após a guerra civil. As ficções do *local-color* descreviam as regiões da América do norte, com matizes de realismo descrevendo costumes, maneiras de ser das pessoas e transportando dialetos para a literatura. Os escritores normalmente iniciavam as histórias de suas regiões recordando a juventude, e freqüentemente mesclavam o regionalismo com um sentimento nostálgico. Muitos norte-americanos achavam esta mescla aceitável, e as histórias da cor local preencheram as páginas das revistas até o final do século XIX. No Brasil, também o humor se encontrava presente, nos finais do século XIX e início do século XX e, seguiam intensificando as traduções e adaptações dos romances do escritor. Pairava uma atmosfera favorável para a notabilidade de Mark Twain em nosso país. A redescoberta do escritor e seu aspecto antiimperialista também agregam nossos estudos por reforçar as críticas e sátiras proferidas pelo escritor, que visualizava os caminhos obscuros tomados por seu país e pelo seu povo, assim compreendidos por ele; um dos motivos da presença do humor e da sátira em suas obras. Pensamos tratar-se de um fato contribuinte para a universalidade do escritor o seu aspecto antiimperialista que permaneceu oculto por algum tempo e, recentemente vem sendo desvelado. O que germinava em sua escritura aflorou nos últimos anos de sua vida. Sua crítica acirrou, e Mark Twain se tornou vice-presidente da Liga Antiimperialista dos Estados Unidos, questionando a política de seu país e de outros.

O segundo capítulo trata da questão do herói e do anti-herói, da tessitura narrativa, que, de acordo com vários estudiosos, é bem arquitetada. O protagonista não se mantém adequado ante a sociedade apresentando um tom dessacralizador. Revela-se herói e, num processo sinérgico, resulta em anti-herói. Tom Sawyer é um ser contraditório, ora se revelando contra as ordens vigentes, ora assumindo o papel de herói nas aventuras, terminando por ser aclamado herói no final da narrativa. Examinamos, ainda, alguns aspectos da narração, momento em que passamos a estudar os movimentos do narrador, tendo como base os estudos de Genette e outros. A vivência do escritor, mencionada anteriormente, remete a Walter Benjamin, o qual defende o pensamento de que o narrador de épocas anteriores à nossa passava as próprias vivências para o ato de narrar. Mark Twain

criou um estilo peculiar elogiado por críticos literários e escritores como Ernest Hemingway e outros.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos à sátira e seu processo evolutivo nos fundamentando principalmente em Hodgart. Pensamos que isso seja pertinente, por ser um fato intrínseco à sátira menipéia, portanto, análogas. Em seguida, discorremos sobre a carnavalização e as festas saturnais, apontadas por Bakhtin, abrindo caminho à sátira menipéia, espécie de gênero que existiu remotamente, citado por Luciano de Samósata, no século II desta era. A menipéia é ao mesmo tempo cômica e trágica, e o jogo de contrastes e aparências é visível. Devemos ressaltar que a sátira menipéia assumiu todo esplendor naquele momento, portanto, as catorze características assinaladas por Bakhtin podem não apresentar sua totalidade nas obras atuais.

A sátira menipéia passou por transformações no decorrer do tempo, contribuindo também para aquelas, os contatos com diferentes culturas e contextos. Podemos encontrar elementos da menipéia em diversas obras atuais, dentre as quais *The Adventures of Tom Sawyer*, objeto de nosso estudo. Esses elementos seqüenciais imbricados – escritor, obra, criação, crítica, sátira, humor, etc., convergem para a menipéia e conduzem o leitor ao passado incitando a uma releitura deste gênero literário, que tem transitado pelos tempos, com raízes na carnavalização.

No decurso de nosso trabalho, apresentamos algumas ilustrações relacionadas a que imediatamente estamos abordando para proporcionar um espaço ao leitor, como profere Pound:

Anatole France, criticando os teatrólogos franceses, assinalou que, no tablado, as palavras devem dar tempo à ação; devem dar tempo a que os espectadores se apercebam do que está passando.

Mesmo na página impressa há uma pausa análoga (POUND, 1970, p. 67).

Para o deslindamento da problemática, acreditamos ser útil lançar mão da edição original da obra *The Adventures of Tom Sawyer*, cujo título no Brasil ganhou a tradução de

As Aventuras de Tom Sawyer por diversos tradutores, e, para melhor compreensão desta dissertação, utilizamos a tradução publicada pela Martin Claret, cujo tradutor não é citado. Os fragmentos da obra, que utilizamos, seguem o texto original.

A partir do estudo desse romance, poderemos aferir a intencionalidade literária da mesma, a questão da ideologia e da ordem, bem como os valores morais, sociais, políticos, filosóficos e estéticos.

Nesse sentido, procuramos investigar a ocorrência de características da sátira menipéia em *The Adventures of Tom Sawyer*. É uma das obras de Mark Twain mais lidas mundialmente, e apresenta matizes de moralidade e temas sociais daquela época - questões recorrentes na atualidade.

1. MARK TWAIN: CRÍTICAS E ADVERSIDADES

1.1 ESTILO E REMINISCÊNCIAS DE MARK TWAIN

A literatura já fez surgir muitos personagens. Uns com sua pequena história. Alguns simples, humildes, calados e quase imperceptíveis; outros amplamente conhecidos e grandiosos. Há histórias construídas com nuances de realidade, outras fantásticas e, além de tudo, há aquelas que se mesclam com o maravilhoso. E, neste impulso criador são engendrados heróis e vilões; o raro, o estranho, o extraordinário aos olhos alheios, na ficção, pode ser o normal. Assim, Mark Twain se revela, criando personagens eternos como Tom Sawyer e Huckleberry Finn, gerados com humor e sátira, e se mostra um escritor inconformado, crítico da sociedade.

Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), cujo pseudônimo é Mark Twain, passou algum tempo obscurecido por razões que abordaremos em momento oportuno, e atualmente suas obras estão sendo redescobertas. Tornou-se conhecido pelos romances *The Adventures of Tom Sawyer* e *The Adventures of Huckleberry Finn*, considerados obras primas pela crítica.

Dentre as obras do escritor destacam-se: *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County* - 1867 (*A Rã Saltadora*), *Innocents Abroad* - 1869 (*Inocentes no Estrangeiro*), *The Gilded Age: A Tale of Today* - 1873 (*A Idade Dourada*), *The Adventures of Tom Sawyer* - 1876 (*As Aventuras de Tom Sawyer*), *Adventures of Huckleberry Finn* - 1884 (*Aventuras de Huckleberry Finn*), *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* - 1889 (*Um Yankee na Corte do Rei Arthur*), *Pudd'n'head Wilson* - 1894 (*A Tragédia de Pudd'nhead Wilson*), *The Man That Corrupted Hadleyburg* - 1900 (*O Homem que Corrompeu Hadleyburg*), *The Mysterious Stranger* - 1916 (*O Desconhecido Misterioso*), dentre outras.

As obras de Twain ora alcançavam o auge, ora decaíam. *The Gilded Age*, escrito com Charles Dudley Warner, apresenta uma narrativa tecida de um humor satírico ao se referir à corrupção política, ao sistema americano e à mania de especulação. Desse modo, foi um *best seller* e alcançou sucesso artístico. Era um bom *reconteur* e, ganha admiração ao relatar sobre o rio Mississipi, alcançando o auge com *The Adventures of Tom Sawyer*.

O romance *The Adventures of Tom Sawyer* retrata com realismo a sociedade provinciana dos Estados Unidos. A obra perfaz um total de trinta e cinco capítulos e divide-se em três partes, sendo que a primeira e a segunda parte contêm cada uma dez capítulos. A terceira, estrutura-se em treze. A narrativa apresenta ainda, dois capítulos intercalados, sendo um após cada parte dos dois primeiros grupos.

Nos intercalados, ocorre uma aceleração do tempo na narrativa, enquanto que nas demais partes, há uma desaceleração, e os acontecimentos são narrados com mais detalhes. Assim, o narrador apresenta as aventuras dos garotos, e passa ao leitor uma noção de superioridade da inocência e da imaginação sobre os métodos adultos. O primeiro grupo abrange os meninos, suas brincadeiras e a visita ao cemitério, onde presenciam o assassinato do Dr. Robinson. No primeiro capítulo intercalado eles assistem à prisão de Muff Potter e, sabem que Potter não cometeu o assassinato. No segundo grupo, o narrador apresenta as aventuras na ilha de Jackson e os dias finais na escola. Nesse momento os meninos adquirem maior percepção e voltam-se contra o mundo dos adultos. No segundo capítulo intercalado ocorre uma aceleração do tempo e os meninos se sentem culpados com a prisão de Muff Potter, porque sabem que ele é inocente e ficam temerosos em delatar. Na última parte, os meninos têm atitudes mais maduras. Tom apresenta um testemunho no tribunal, e com o amigo Huck perseguem Injun Joe, o verdadeiro assassino. O protagonista e seu amigo se ocupam na busca pelo tesouro, o que deixa de ser uma brincadeira infantil. O leitor nota um contraste entre a supremacia da inocência com relação ao comportamento dos adultos. Desse modo, cada parte do romance converge para a completude da trama.

Outra obra de Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, de acordo com Leary (1960), sobreviveu a todas as críticas. Afirma o crítico que ninguém havia escrito como Twain, e ninguém o fará, pois seus modelos não se encontravam na literatura, mas sim na vida. Salienta ainda, que a proposição do escritor foi bem realizada “a ponto de inventar uma teoria da arte de narrar” (LEARY, 1960, p. 88); e seus compatriotas o receberam com aplausos. Em nossa opinião, Twain pode não ter sido um inventor da teoria da arte de narrar, porém, não podemos negar que foi um inovador com sua maneira peculiar de elaborar um texto. Os romances de Twain apresentam uma linguagem em um estilo exuberante e irreverente, com um senso de humor vigoroso.

O livro *The Adventures of Tom Sawyer* foi equivocadamente catalogado como literatura infanto-juvenil - especialmente as traduções em português -, porém o próprio autor frisou que também escrevia para adultos “(...) for part of my plan has been to try to pleasantly remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in”. Deste modo, o escritor expressou o anseio de fazer com que os adultos recordem agradavelmente o que foram, como pensavam e sentiam, e que coisas estranhas faziam.¹

The Adventures of Tom Sawyer é uma obra que possui reflexões ideológicas, revela a natureza humana e satiriza as instituições com um estilo claro e agradável. Pensamos que essas reflexões contribuam para a atualização do romance. Além do mais, possui uma linguagem que estimula a fruição e conduz o leitor a um processo de reflexão, funcionando como um motivador para o leitor.

Vários ensaios e publicações em jornais constantemente abordaram o escritor Mark Twain. Walter Blair (1883 - 1948), que foi professor de inglês da Universidade de Chicago e autoridade na questão do humor na América, em seu ensaio de 1960, faz uma analogia entre o escritor e suas ficções. Twain ao narrar, retorna ao passado e relata fatos vivenciados pessoalmente em sua juventude. Blair salienta que Twain possui uma sabedoria aliada à experiência, e que o escritor afirma: “when the tank runs dry you’ve only to live it alone and it you fill up again in time while you are asleep (...) this unconscious and profitable cerebation is going on” (TWIN apud BLAIR, 1963, p. 64). Assim, na opinião do escritor, quando a criação se esvai, é necessário que se abstraia por um momento para que a inspiração venha à tona. Diz a sabedoria popular que o ato criativo aflora quando a mente permanece em silêncio, neste momento, geram as memórias adquiridas pela experiência particular.

Como o leitor pode constatar, os traços do personagem Tom vieram de seu criador e de mais dois de seus amigos de Hannibal. Apesar das analogias entre a obra de Twain e as reminiscências de sua vida, o escritor soube brilhantemente buscar no passado, as memórias da infância e metamorfoseá-las fazendo surgir novas criações que ultrapassam as expectativas. Twain, ao escrever *The Adventures of Tom Sawyer*, confessa ter utilizado

¹ Cf. Prefácio, TWIN, M. *The Adventures of Tom Sawyer*. New York: Harper & Brothers, 1920.

experiências da própria infância e juventude para a construção de alguns dos personagens. Já no prefácio da primeira edição, o autor explica que Huck Finn e Tom Sawyer existiram, sendo que este resulta de uma combinação arquitetônica – Tom é o resultado da combinação das características de três meninos que Samuel conhecia. Sendo assim,

Most of the adventures recorded in this book really occurred; one or two were experiences of my own, the rest those of boys who were schoolmates of mine. Huck Finn is drawn from life; Tom Sawyer also, but not from an individual – he is a combination of the characteristics of three boys whom I knew, and therefore belongs to the composite order of architecture.²

A maioria das aventuras que aparecem neste livro são o reflexo da realidade; uma ou duas foram criadas por mim, o resto são casos de outros meninos, companheiros meus de escola. Huck Finn existiu; Tom Sawyer também, embora não se trate de um único indivíduo; é a combinação das características de três meninos que conheci – pertence, pois, arquitetonicamente, à ordem composta (TWIN, 2001, p. 11).

Percorrendo a sua biografia descobrimos que aos doze anos, Samuel Clemens começou a sentir as vicissitudes da vida, ficou órfão de pai. Tornou-se, então, aprendiz de tipógrafo e jornalista, passando pelo aprendizado de pilotar barcos a vapor, realizando assim, um dos seus sonhos. Esses eram também os de muitos jovens daquela época. Com isso, foi se tornando independente e destemido. As águas do Mississipi e as florestas serviram de cenário para algumas de suas obras. À beira do rio, Samuel atravessou a infância, como Tom Sawyer.

Há várias analogias entre a vida do escritor e suas obras, especialmente onde figura Tom Sawyer. O paralelo se faz com a casa onde Tom morava, a namorada, a igreja, etc. Blair (1963), ao tecer considerações sobre a construção dos personagens e cenários criados por Mark Twain, apresenta diversas semelhanças entre os acontecimentos da obra do escritor com a vida na fronteira. Hannibal, lugarejo para onde a família de Samuel Clemens se mudou quando ele tinha quatro anos, corresponde a São Petersburgo mencionada na obra. Está localizada no Missouri, próxima ao rio Mississipi, onde o escritor realizou os

² Cf. Prefácio, TWIN, Mark. *The Adventures of Tom Sawyer*, 1920.

primeiros estudos. Blair salienta que a casa do protagonista Tom Sawyer corresponde à de Clemens. A escola e a igreja são construções identificáveis na obra. Também Cardiff Hill, onde os garotos brincam de Robin Hood, corresponde a Holliday's Hill, simbolizando um paraíso, onde Samuel Clemens e amigos vivenciavam as aventuras.

O crítico Walter Blair conduz os leitores, ao parágrafo de abertura de *The Adventures of Huckleberry Finn*, em que autor reafirma a narrativa como sendo reflexo da vida, e para conhecer o autor, o leitor deve ler *The Adventures of Tom Sawyer*: “You don't know about me without you have read a book by the name of The Adventures of Tom Sawyer (...)” (BLAIR, 1963, p. 64). De fato o narrador mostra simpatia por Tom, o que reforça as afirmações de Blair. Porém, devemos entender que aqueles jogos de tessitura podem tratar-se de artifícios de narração.

Blair ressalta a inveja de Tom para com o amigo Huckleberry Finn, pois este era o ícone de liberdade. Não tinha compromissos com a escola, com a igreja, etc; eram essas atitudes que tornavam a vida valiosa e, segundo a visão de Huck Finn, era “(...) everything that goes to make life precious (...)” (BLAIR, 1963, p. 71). Essas concepções vêm reforçar as restrições sentidas pelo escritor que vivia na fronteira, porém, liberadas por meio das aventuras, e do significado de liberdade que o rio Mississippi representava.

De acordo com Blair, Tom Sawyer apresentava humor, porém não o burlesco “(...) but the author clearly admires him” (BLAIR, 1963, p. 78). Não se tratava somente de simples lembranças, mas

(...) a study of the rehearsals makes evidente – were transmuted into new things. The nostalgic mood, created by the era and by the author was living as he wrote, was important ingredient (...). And parts of the book and the book as a whole benefited greatly from his skill as an artist (BLAIR, 1963, p. 81-82).

Desse modo, o escritor buscava cuidadosamente acontecimentos de sua vida e, habilmente os transportava para sua escritura, fazendo aflorar o humor que fatos de sua época propiciavam.

Paine (1861-1937), biógrafo de Twain, reforça a exposição de Blair, mostrando características de dois meninos daquele passado, para compor Tom Sawyer, “John Briggs and Will Bowen. John Briggs was also the original of Joe Harper, the ‘Terror of the Seas’”, dois contemporâneos de Hannibal. Da mesma forma, Huck Finn, surgiu de atributos de um menino abandonado: “the ‘Red-Handed’, his original was a village waif named Tom Blankenship, who needed no change for his part in the story”.³ Paine concluiu que o material ficcional de Twain está imbricado na juventude de Samuel Clemens.

Também, DeLancey Ferguson afirma que a atmosfera da juventude passada em Hannibal “came back to his memory as he wrote (...)” (apud BLAIR, 1963, p. 67). Jerry Allen se convenceu “that the novel is literally true (...)” (apud BLAIR, 1963, p. 67). Booth Tarkington amplia essas constatações, sugerindo uma história não de acontecimentos reais, mas sim, de aventuras pelas quais passam todos os meninos com suas crenças e sonhos (apud BLAIR, 1963, p. 68).

Henry Nash Smith (1963, p. 83) aponta avanços estruturais nas ficções de Mark Twain. Segundo Smith, trata-se de uma técnica “(...) inseparable from the process of discovering new meanings in his material”. Desenvolvia-se enquanto escritor e apresentava “(...) innovations of method in turn open up new vistas before his imagination” (SMITH, 1963, p. 83). Twain soube captar novos significados, inovou os métodos literários com sua imaginação, concepção esta, acordada por muitos críticos.

E. Hudson Long (apud NUNES, 1970) elogia Mark Twain, pois o escritor soube elevar o coloquial à esfera literária. Long aponta a precisão com que Twain registrava a fala dos meninos, o que revelava uma audição aguda do escritor. Twain seguia a sintaxe coloquial dos escritores da tradição da fronteira que o precederam. Long salienta que o fluxo da linguagem dos garotos e dos adultos segue a corrente da vida, e expressa como segue:

³ Ver PAINE, A. B. *The boys' life of Mark Twain*. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/>.

The accuracy with which Twain recorded the speech of boys reveals patient observation and a keen ear. Like the writers of the frontier tradition preceding him, Mark Twain followed the colloquial syntax, it is not only in the conversation of youngsters but of adults, that the flow of language in his books follows the stream of life (apud NUNES, 1970).

Twain desde cedo revelava tendências para pensar através de imagens. Tinha uma imaginação fértil, como aponta Gladys Bellamy (apud NUNES, 1970), que estudou a criação artística do escritor. O escritor apresentava um estilo vivo que despertava multidões, pois possuía habilidades para empregar uma linguagem figurativa e expressar o abstrato através do concreto.

A seguir, discorreremos sobre a simbologia do mito da caverna estabelecendo uma transposição desse para a literatura. Trataremos ainda, do processo crítico e das contribuições para a compreensão do escritor Mark Twain.

1.2 A LITERATURA ATRAVESSANDO OS SÉCULOS

Com a criação literária, surgem indagações, despertam emoções e faz emergir o estranhamento confundindo o leitor, engendrando uma atmosfera enevoada entre o real e o fictício. Essas sensações podem nos conduzir a reflexões sobre o senso de realidade e o de ficção, transportando-nos ao mito da caverna do filósofo Platão. Alguns escritores fazem uso de simbologias, que impulsionam o leitor à esfera de indagações.

O mito da caverna projeta uma conjunção do conhecimento com a leitura. E, acreditamos que podemos ampliar esta visão para a literatura e a cultura, estabelecendo uma ruptura com a “agnosis”. *The Adventures of Tom Sawyer*, do escritor Mark Twain pode contribuir para forjar essa ruptura e impelir o processo de crescimento do indivíduo.

Há aproximadamente 2.500 anos, o mito da caverna se tornou uma metáfora para enunciar o estado em que a humanidade se encontrava. Platão, no livro VII da *República*,

imaginou uma situação em que estivéssemos condenados a ver sombras e as tomássemos como verdadeiras. No plano da literatura, Antonio Candido exemplifica o mito, por meio da análise do poema “Caramuru” de Santa Rita Durão, em que o poeta idealiza a índia Paraguaçu, chegando ao platonismo - “a realidade suprema vista pelos homens apenas através do seu reflexo nas coisas imperfeitas (o mito da caverna)” (CANDIDO, 1993, p.16).

Marilena Chauí explica que os prisioneiros da caverna nomeavam aquilo que julgavam ver por intermédio de uma visão míope, isto é, aqueles que se encontravam na obscuridade. Ouviam sons vindos do exterior, mas, constituíam sons das próprias sombras, imaginavam o que escutavam (CHAUÍ, 2005, p.11). Simbolicamente, a caverna representa o mundo das aparências em que vivemos, e as sombras projetadas são nossas percepções, grilhões e preconceitos. O pequeno feixe da luz do sol que entrava na caverna é o que liberta e se traduz na essência.

A metáfora conota o longo caminho para alcançarmos o conhecimento e rompermos com a “agnosis” - ignorância -, chegando a escalas evolutivas até o mundo inteligível, emergindo em direção à esfera da luz rumo à inteligência - “nous”.

O mito da caverna representa uma intensificação da percepção do mundo. A literatura enquanto transmissora de conhecimento contribui para a formação do leitor e uma visão amplificada da sociedade. Para que a literatura fosse melhor compreendida, fez-se necessário o desenvolvimento de um processo crítico. Podemos emitir elucidações quanto a essa questão.

O processo crítico passou por constante desenvolvimento alcançando parâmetros estéticos, dessa forma, contribuições importantes à literatura se fizeram por meio de elementos críticos. Torna-se incontestável que Samuel Langhorne Clemens recebeu inúmeras críticas, algumas desabridas. Sem mencionar ainda a “censura” de seus mais recentes escritos associados ao antiimperialismo e, também de outras obras como *The Adventures of Huckleberry Finn*, banidas de alguns colégios dos Estados Unidos.

Em *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye chama a atenção para a necessidade de o crítico desenvolver maior consciência, e portar um pensamento indutivo ao analisar uma obra. Salienta ainda, que ela é obra conjunta da erudição e do gosto direcionados à literatura; a pioneira da educação e a modeladora da tradição cultural, tornando-se integrante dos estudos das humanidades. A popularidade de importantes obras se

fundamenta na difusão da crítica. O crítico literário, propõe Frye, deve “ler literatura para obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprios apenas com o conhecimento desse campo” (FRYE, 1973, p. 14). A crítica deve prescindir num exame da literatura como estrutura conceitual derivada de uma visão geral indutiva do campo literário. Frye explica que “indutiva” sugere um procedimento científico, para distinguir do parasitismo literário.

Frye aponta ainda a resistência de alguns críticos e indica caminhos para uma maior consciência crítica. A intensa objeção que alguns críticos sentem no que concerne a “qualquer forma de sistematização da Poética é, porém, o resultado de uma falha em distinguir a crítica, como um corpo de conhecimentos, da experiência direta da literatura, na qual cada ato é único e a classificação não tem cabimento” (FRYE, 1973, p.36).

Walter Benjamin (apud JOZEF, 1986) expressa o papel da crítica como sendo o de efetuar a ressurreição da obra, na medida em que saiba fomentar a manifestação do seu tempo simultâneo. A crítica faz envolver a experiência literária do presente sobre a literatura do passado, torna-se pois um prolongamento em que a obra adquire nova expressão nas estruturas de outra sensibilidade.

Para Eliot (1989), nenhum poeta ou artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado se faz de sua relação com os poetas e os artistas mortos, para contraste e comparação. Isso é para Eliot, um princípio de estética no sentido crítico. É fundamental que o escritor deva desenvolver a consciência do passado. Isso se traduz numa contínua entrega de si mesmo e extinção da personalidade. Dessa forma a arte pode ser vista como próxima da condição da ciência, surge a concepção de poesia como um conjunto vívido de toda a poesia escrita até hoje. Eliot expõe que há uma relação entre o escritor e o passado. O poeta deve ter consciência de que a arte nunca se aperfeiçoa, e o material da arte jamais é completamente o mesmo; “mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (ELIOT, 1989, p. 41). Pensamos ser relevante a perspectiva de Eliot, quando afirma que devemos buscar o passado para que haja uma complementação do presente.

Os críticos do passado apresentaram erros e acertos, porém mantiveram incessante busca pela verdade, e contribuíram para o desenvolvimento da crítica e da arte literária.

Barbosa (1976) propõe uma leitura que podemos ampliá-la - sugere ao leitor se afastar de uma leitura histórica anacrônica e parasitária. Assim, podemos melhor compreender os críticos do passado e vislumbrar as contribuições para o momento atual.

O elo entre a ficção e a crítica é vigorosa, o método crítico foi gradativamente se desenvolvendo. O crítico tem como meta revelar a natureza simbólica da linguagem da obra, levando em conta a realidade da mesma. Neste sentido, a teoria literária é recolhida da elaboração crítica, e a história da literatura se constitui sob a visão da crítica no percurso cronológico das obras literárias. A literatura do passado, de acordo com o tempo que corre, clama por nova interpretação, pois a apreciação da obra literária nunca termina, podendo ser atualizada.

Fazendo uma análise das críticas desferidas, o leitor poderá alcançar maior compreensão concernente aos textos de Mark Twain. Muitos críticos vêem sua literatura como maléfica à sociedade, outros lançam grande admiração por suas obras, como revela William Lyon Phelps, em artigo para *The New York Times* (1920), fazendo alusão ao crescimento da obra de Twain e, nesse sentido, o poder do tempo resulta sem efeito. O tempo não conseguiu obliterar sua imagem, e a notoriedade do escritor resulta crescente como destacamos a seguir:

Ten years have passed since the death of Mark Twain. During these ten years his fame has grown steadily brighter, his personality more salient and imposing, his masterpieces more mountainous. Time's silent but effective methods of cancellation - which bury a reputation without leaving a monument - seem powerless here. As all the sand in Egypt can not cover the pyramids, so the ever-falling drift of days can not obliterate genius.⁴

Charles Neider (1915-) elaborou a introdução e organizou uma das biografias de Mark Twain no livro intitulado *The Autobiography of Mark Twain* (1961), utilizando excertos da autobiografia do escritor, e considerou a mais completa, afirmando que as

⁴ PHELPS, W. L. Mark Twain, Chief of Sinners. *The New York Times*, June 27, 1920. Disponível em: <http://www.twainquotes.com/19200627.html> acesso 24 jun. 2005.

biografias organizadas por Bernard DeVoto (1897-1955), romancista, jornalista, historiador e crítico norte-americano; e por Albert Bigelow Paine lançaram contribuições. Neider assevera que DeVoto reconheceu que na biografia organizada por ele em 1924, utilizou a metade dos últimos manuscritos de Twain, e a de Paine, em 1940, a metade remanescente.

DeVoto transmite a informação da falta de coerência do escritor ao escrever a biografia, e acreditava ter ocorrido por temor, pois, em Hannibal, onde passou a infância, não se encontrava presente apenas um cenário idílico, mas se deparava também com a violência. Não obstante, Neider diverge desse pensamento, tendo em vista a riqueza de memória, a nostalgia de Twain procurando estruturas de anedota. Com essa busca, o escritor deixa de seguir uma cronologia e constitui “(...) forms which did not easily suit the chronological organization of the classic autobiography” (NEIDER, 1961, p. XIV, XV). Segundo Neider, a melhor avaliação crítica foi a de Mark Van Doren (1894-1972) para *The Nation*, afirmando que apesar da falta de seqüência cronológica, os fatos foram escritos na ordem dos acontecimentos. Van Doren considera um grande livro autobiográfico, e compara Twain aos escritores Fielding, Shakespeare e Rabelais pela riqueza de eloquência, diatribes e evidente interesse pela arte da linguagem (NEIDER, 1961, p. XVIII, XIX).

Os biógrafos de Twain foram acusados de omitir importantes excertos de sua trajetória. DeVoto havia afirmado que excluiu de seu trabalho o que lhe parecia irrelevante ou não interessante, todavia, posteriormente, admitiu ter omitido assuntos excessivamente “fantastic and injurious” (NEIDER, 1961, p. XX). Por ter recebido críticas, Neider também admitiu que fez omissões e se concentrou mais nas anedotas e, pensava que era o que representava o ponto de vista de Twain.

Instituir um paralelo entre o escritor e sua narrativa tem tornado praticamente uma obsessão na ambiência crítica. Gillman (apud SMITH, 2005) apontou dualidades presentes em Mark Twain. Smith chama a atenção às mesmas, e acrescenta que Twain, como “literary persona” possibilita Clemens ser um escritor de dualidades. Mostra um pensamento dualista, “however, he was not a dialectical thinker” (SMITH, 2005, p. 188). A típica narração das obras segue uma resolução, porém, não uma transformação. Tal jogo binário se apresenta mais em cenas de comédia. Ao invocar a “persona” literária, que resulta em uma máscara, Clemens engendra um processo com traços de humor. “This process alone created endless opportunities for humor and mischief, on the page and on the

podium” (SMITH, 2005, p. 188). A voz de alguns personagens discerne, ou em alguns momentos se confunde com a do escritor. Segundo Smith, Twain emite expressões de tolices ou blasfêmias, freqüentemente comete transgressão, mas, às vezes, torna-se um iconoclasta. O escritor era muito sagaz ao falar em público, pensa David Smith, mantendo seu pensamento de iconoclastismo: “(...) he was very shrewd about what could and couldn't be said in public. It's a sad fact that iconoclasm had a larger place in the public discourse of his time than in our own dismal present” (SMITH, 2005, p. 194).

Os críticos se dividem, enquanto suas obras ultrapassam as fronteiras, sendo admiradas por muitos leitores. Recentemente os personagens têm sido constantemente transportados à televisão, ao cinema e ao teatro, agradando a jovens e adultos. O escritor se tornou um ícone aos leitores do que gostariam de ter sido – dotados de percepção humorística.

Mark Twain foi um ficcionista e as escrituras são entremeadas de humor e sátira, demonstrando com isso ser um severo crítico. Criticava duramente a política e as instituições, dessa maneira, foi muitas vezes odiado, e outras, amado. Nota-se que criação e crítica caminham juntas e cada escritura termina por influenciar outras escrituras de outros mundos.

De acordo com muitos críticos, Mark Twain se revelou um escritor controverso. Embora sua escritura tenha sido elogiada, foi alvo de críticas polêmicas, e há ensaios críticos abordando a perversidade de suas obras. *The Adventures of Huckleberry Finn*, de 1884, foram banidas, certa ocasião, das bibliotecas escolares dos Estados Unidos, pois os diretores de escolas acusaram a presença de um humor grosseiro, alegando falta de "experiências elevadas" nos personagens. Louise May Alcott (1832 – 1888), romancista norte-americana que escreveu *Little Women* (1866) – *Mulherzinhas*, expressou: "Se esse autor não pode pensar em algo melhor para nossos jovens de mentes puras, seria preferível que parasse de escrever".⁵ Dib Carneiro Neto, em seu artigo para o jornal *O Estado de São Paulo*, “Tom Sawyer e Huck Finn perseguem a liberdade” mostra que são personagens integrantes da literatura mundial. Na obra *The Adventures of Tom Sawyer*, o escritor reúne os personagens, que estariam juntos para sempre no rol dos maiores aventureiros da

⁵ Ver artigo de Dib Carneiro Neto em *O Estado de São Paulo* de 04 de julho de 1999.

literatura universal. Tom Sawyer mora com a tia, é um menino órfão, desobediente, trapaceiro e feliz. Afirma Dib Carneiro que esse romance é assumidamente autobiográfico.

The Adventures of Huckleberry Finn versa sobre a amizade entre um menino branco e rude chamado Huck, e o negro Jim, escravo fugido; e segundo Jorge Luis Borges (apud CARNEIRO NETO, 1999) é uma obra “suficiente para a glória, nem burlesco, somente feliz”. Na opinião de Ernest Hemingway “é o melhor livro que já tivemos, toda a literatura americana vem dele: antes não houve nada, depois não houve nada” (apud CARNEIRO NETO, 1999). O sonho de liberdade de Tom e Huck revela o reflexo da colonização sulina dos Estados Unidos, além de induzir à reflexão sobre a vida.

Edward Wagenknecht (1900-2004) esclarece ao leitor que o crítico Van Wick Brooks, em seu ensaio *The Ordeal of Mark Twain*, afirmava que havia uma conspiração para destruir a alma de Mark Twain e obrigá-lo a entregar seu grande dom às forças malignas do capitalismo, e que Twain desorientou os escritores por uma década. E, acrescenta que embora o pensamento de Brooks, tenha sido rejeitado por estudiosos, exerce influência sobre pessoas “que preferem teorias acerca da literatura, ao invés dela própria”. Porém, *Mark Twain's América*, de Bernardo DeVoto, foi o mais elaborado ataque à tese de Brooks (WAGENKNECHT, 1960, p. 126). DeVoto descreveu a obra de Twain como permeada de fantasia, de realismo, do burlesco e do extravagante impregnados com sátira. Para Wagenknecht, “Mark Twain foi um ator que apareceu no proscênio dos céus em muitos papéis diferentes” (WAGENKNECHT, 1960, p. 123); foi um Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Coronel Sellers, Yankee de Connecticut, Joana D’Arc; e, sempre mesclando matizes da realidade com as da esperança. Com idealismo, Twain atacou o egoísmo e a corrupção.

A notabilidade e divergências atinentes ao escritor resultam motivos de reflexão. Seu estilo literário denota dialeticamente claro e profundo, vigoroso e irreverente. Os críticos são unânimes ao convergir o narrador e os personagens às reminiscências do escritor. Esse faz uso da sátira para criticar a sociedade e as instituições pré-estabelecidas, desnudando a hipocrisia social. Mark Twain sempre se demonstrou crítico, e no final de sua vida, emitia ácida crítica.

Nos últimos anos de sua vida, o escritor se mostrava cansado e passava por um processo de fuga, sentia saudades e decepções. Para Leon Howard (1922-2001), Mark

Twain procurava refúgio numa espécie de determinismo mecanicista na obra *What is Man?*, que se recusou a publicar até 1906.

O escritor reconhece as contradições do sistema capitalista e o egoísmo de seu país, tornando-se um pessimista. Samuel Clemens criou Mark Twain, que para Leary (1960), era mais que um bufão e deve ser considerado como Sterne, Dickens, Joyce, Faulkner e Camus. Apesar de ter sido um grande humorista, nos seus últimos anos, seu humor trazia um coração amargo. Sabia rir, mas havia tragédia em seu riso. Em *The Mysterious Stranger*, livro póstumo, podia se perceber o desespero de Twain. A narração se passa na Áustria, em 1590, um paraíso onde três meninos brincavam e são visitados por um anjo, homônimo e sobrinho do decaído Satã. Ele os diverte com milagres, fazendo pequenas criaturas de barro, dando-lhes o sopro da vida, e depois as triturava como insetos. Satã, porém, explica-lhes que não é cruel, apenas caprichoso e, segundo Leary “o anjo satã fala, mas as palavras são de Clemens, de censura tanto a si próprio quanto àqueles que o lêem” (LEARY, 1960, p. 86).

Em *Horse's Tale*, no capítulo XII “Mongrel and the other horse”, o narrador apresenta dois equídeos que filosofam sobre o procedimento dos deuses e as trapaças dos homens. Sage-Brush, em discurso direto diz a Mongrel:

- I've seen a good many human beings in my time. They are created as they are; they cannot help it. They are only brutal because that is their make; brutes would be brutal if it was their make.
- To me, Sage-Brush, man is most strange and unaccountable. Why should he treat dumb animals that way when they are not doing any harm?
- Man is not always like that, Mongrel, he is kindly enough when he is not excited by religion.
- Is the bullfight a religious service?
- I think so. I have heard so. It is held on Sunday.⁶

O trecho acima se refere à violência das touradas, objeto de apreciação dos seres humanos e elevada à condição de religião. Sage-Brush diz que já viu muitos seres humanos, e que são brutais, mas não lhes resta outra alternativa, pois nasceram assim. Diz ainda, que

⁶ TWAIN, Mark. *A Horse's Tale*. <http://www.boondocksnet.com/twaintexts/horse>. Acesso em 24 de julho de 2006.

os brutos seriam brutais se fossem da mesma natureza dos seres humanos. E adiante, o diálogo continua com Mongrel indagando - se quando eles morrerem irão para o céu morar com os homens. Sage-Brush diz que seu pai pensava que não iriam morar com os homens no céu, a não ser que mereçam. O leitor pode observar que Mark Twain se mostrava escritor e crítico da sociedade e da religião. Sempre satirizava em sua obra a opressão, a corrupção, a hipocrisia e a desumanidade cometida pelo homem.

Como aponta Afrânio Coutinho, as obras literárias “se tornam eternas pelos elementos estético-literários de sua composição”. Assim, Twain continua no rol com *The Adventures of Tom Sawyer*, com humor e qualidades estéticas. Mark Twain se apresenta cômico, Samuel Clemens, mais comportado. Os limites entre o tom satírico e o sério, presentes em sua obra, rompem-se. Doca denota analogias entre William Dean Howells - romancista, jornalista e crítico - e Mark Twain. Ambos eram amigos e percebiam “as pessoas e suas idiossincrasias no aspecto mais desagradável da sociedade européia” (DOCA, 2000, p. 85). Situações assim, Howells o fazia com matizes românticas e, Twain usava o recurso literário burlesco, com um humor irreverente, satirizando questões sociais.

Como esclarece Afrânio Coutinho, a partir do século XVIII a ciência estética se desenvolveu e passou pela controvérsia do romantismo sobre a questão dos gêneros literários, e pelas restrições de Croce. Desse modo, a poética contemporânea se liberta da negação croceana e da tradição neoclássica e, reduz os gêneros literários e valoriza tudo o que seja produto da imaginação, o conhecimento, investigação e a análise.⁷ T. S. Eliot (1888 – 1965) faz alusão à “suspension of disbelief”, desse modo o leitor se mantém apto a sentir a estética de uma obra independente da concepção implícita da mesma.

Eliot situa Mark Twain no mesmo patamar de Dryden (1631- 1700) poeta inglês e de Swift (1667 – 1745) escritor satírico inglês, enfatizando a contribuição do escritor para com a linguagem “as one of those rare writers who have brought their language up to date, and in so doing, ‘purified the dialect of the tribe’” (ELIOT apud DOCA, 2005, p. 77). Nesse sentido, Twain mostra-se um crítico das condições sociais que não apreciava. E, sua obra se torna atual pelos elementos estético-literários. Como o leitor pode notar, os recursos literários de humor e de ironia estão presentes na escritura de Mark Twain. Tais recursos,

⁷ Ver prefácio da segunda edição – XXVII. (COUTINHO, 1986).

também se fazem presentes em escritores brasileiros como Machado de Assis e escritores de outras nacionalidades como Eça de Queirós, Cervantes, Dostoievski e outros. Pensamos que existem parecidas recorrências sociais em espaços e tempos diversos.

Cada nação tem sua tendência criadora e crítica de pensar. Isto é inevitável e não estaríamos em piores condições pelo fato de articularmos o que se produz em nossas mentes quando lemos um livro, por criticarmos nossas mentes. Esta tendência criadora envolve o processo de recriação poética e torna-se ato essencial para a existência da obra de arte.

A próxima etapa de nossa pesquisa versa sobre o contexto em que o romance *The Adventures of Tom Sawyer* foi produzido. Trataremos ainda, sobre a ocasião em que as obras de Mark Twain chegaram ao Brasil e a impressão causada. Poderemos verificar analogias contextuais de humor e sátira nos dois espaços.

1.3 O HUMOR E A COR LOCAL: CONEXÕES.

Para compreendermos a sátira de Twain, elaboramos uma breve abordagem de alguns acontecimentos entremeados na cultura norte-americana. Acreditamos ser importante destacar alguns aspectos em relação ao contexto da época da produção das narrativas de Mark Twain, pois foi uma era efervescente, plena de contrastes, desbravamentos e guerras. Na análise de Doca, Mark Twain é um escritor desiludido e defensor de seu país. Para ela, Mark Twain era uma espécie de heterônimo que, com humor fazia aflorar “as diferenças arquetípicas entre americanos, europeus e povos da Terra Santa, assim como as diferenças entre colonizados e colonizadores” (DOCA, 2000, p. 50).

Em torno de 1800, havia controvérsias sobre a existência de uma literatura americana, apesar de existirem escritores nas colônias antes de 1776. Doca observa que o poeta e crítico inglês Matthew Arnold (1822-1888), “afirmava não existir literatura americana já que a língua era inglesa” (DOCA, 2000, p. 75). Arnold expressava o pensamento da época. Esse pensamento provocou fúria em Mark Twain e em outros

americanos. Nos finais do século XIX, chegou ao fim o pensamento predominante anterior; nessa época se destacaram escritores como Poe, Thoreau, Hawthorne, Melville e Whitman.

Naquele momento, teorizavam que o continente americano se constituía de uma evolução inferior ao europeu, em virtude do clima, fauna e flora⁸. Outras correntes vieram à tona como a do pensamento engendrado por Charles Darwin – a seleção natural –, surgiu um contexto para o naturalismo, pondo em relevo *Le Roman Expérimental* (1880), de Émile Zola; assim, pairava um panorama literário diferente.

Desse modo, foi se delineando um novo arquétipo entremeado de encantos, confrontos e, a idéia de formação de nação foi se consolidando.

Surgiu um epicentro que marcou muitos americanos – a Guerra Civil (1861-1865). Henry James (1843 –1916), escritor americano e crítico literário, em 1879, afirmou que a Guerra Civil foi um marco histórico e, refletiu na mente americana acenando para um futuro traiçoeiro e difícil. Esboçaram o conceito de uma nova nação a partir de Abraham Lincoln (1809 – 1865), o sacrifício dos cidadãos e a coragem dos soldados. Formou-se um padrão de nacionalismo que transcendeu a noção de indivíduo e de família.

O historiador Henry Adams (1838-1918), em 1893, contemplava em Chicago a exposição mundial norte-americana. Olhando as máquinas expostas, vislumbrou transformações socioeconômicas e mudanças de valores. Em 1833, Chicago era uma aldeia minúscula, e naquele momento da exposição mundial, contava com uma população de mais de um milhão de habitantes. A tecnologia apresentada pela exposição fez Adams “refletir sobre os processos que moviam a cultura americana, a cultura de uma nação que a muitos parecia a imagem do futuro modernizante” (BRADBURY, 1991, p. 14). Desenvolviam-se dois movimentos: um em direção ao oeste no sentido da fronteira, e outro em direção à cidade. O movimento urbanizante abarcava os imigrantes europeus e aqueles que eram expulsos de suas fazendas pelas depressões agrícolas, mecanização e hipotecas, agravando os problemas sociais. Para Adams, estava processando mudanças mundiais e históricas com os Estados Unidos no centro: aceleravam-se a modernização e a evolução tecnológica; e as tensões sociais emergiam.

De acordo com Adams, as mudanças históricas geraram pressões sobre a consciência e novas diretrizes educacionais seriam úteis para se apreender a vida

⁸ Ver estudo de Doca (2000).

contemporânea. “Os últimos anos do século geraram novos estilos, formas e movimentos nas artes, do mesmo modo que novas tecnologias e teorias científicas e sociais” (BRADBURY, 1991, p. 15).

Uma nova geração de escritores realistas científicos despontava. Com isso, Hamlin Garland (1860 – 1990) buscava uma nova forma de escrever, voltando para o Meio Oeste e o Oeste norte-americano. Hamlin presenciava o contraste entre as planícies e a tecnologia dos Estados Unidos.

A partir das revoluções de 1848, a ficção européia se tornava mais consciente ante a vida cotidiana contemporânea. O transcendentalismo ou simbolismo de Poe, Hawthorne e Melville estava sendo substituído por inquietações sociais e pelo fascínio do continente em expansão. Questionavam-se antigos ideais e a arte do século XIX, tentava-se apreender “as novas estruturas de expressão artística que transformariam o romance do século XX” (BRADBURY, 1991, p. 16).

William Dean Howells importava pensamentos realistas europeus por crer serem democráticos e norte-americanos. Desse modo, Howells se voltava para o local. A partir da Guerra Civil desponta a supremacia do nacionalismo em detrimento de interesses regionais. A urbanização e a industrialização se desenvolvem gerando nostalgia das diferenças regionais.

O humor da fronteira adquire o caráter de realismo com discursos peculiares e costumes locais; assim literatura é envolvida por histórias sobre a natureza humana. O realismo medrou sob vários aspectos: no realismo de cor local de *The hoosier schoolmaster* (1871), de Edward Eggleston; *The country of the pointed firs* (1896), Sarah Orne Jewett; *Democracy* (1880), de Henry Adams; *A spoil of Office*, de Garland; da mesma forma, a cor local se manifesta no vernáculo do Oeste de escritores como Bret Harte e Mark Twain.

Mark Twain extraía o material humorístico para suas narrativas da região fronteira do Missouri, para onde afluíam tipos variados propiciando diversidades e embates culturais. Apropriou-se das influências, costumes e condições de vida daquela região próxima ao rio Mississipi do tempo antecedente ao da Guerra Civil, descrevendo realisticamente a natureza de forma detalhada e precisa. Superstições e elementos do folclore foram transportados para a literatura de Twain. Antes da guerra, alguns de seus romances exploravam a

fronteira Oeste, outros foram escritos sobre a costa Leste. Distinguiu o falar entre as classes sociais, como o dialeto usado pelo negro Jim em *The Adventures of Tom Sawyer*. Usava a cor local com um etilo praticamente realista e uma linguagem adequada a cada personagem. Apropriando-se de uma linguagem vernacular, o escritor ironizava as pressões sociais, os estilos formais e os ideais de civilização. As obras versavam assuntos atinentes à era dourada do Mississippi.

Na opinião de Doca:

Muito humor do Novo Mundo foi construído sobre ironias especiais deste tipo: a diferença entre o universalismo americano e a pomposidade européia, a discrepância entre a gloriosa “fronteira” da retórica e da freqüente esqualidez do autêntico cenário americano – entre a América enquanto verdade última e a América enquanto “fim” no sentido de *terra do fim*. Estes dualismos (rosto-pálido e pele-vermelha) foram, todavia, fundamentais para o conjunto da literatura americana (DOCA, 2000, p. 77-78).

Essa vivência forneceu idéias férteis a Twain, que fez uso da técnica do burlesco, “usou a sua retórica com um humor irreverente e, às vezes, inocente, satirizando assim os problemas sociais em que vivia a América” (DOCA, 2000, p. 84). De acordo com críticos, Mark Twain era considerado o porta-voz dos Estados Unidos, e, Dean William Howells o chamava de “Lincoln da literatura americana”. Doca chama a atenção sobre a importância de Twain, que se concretizou pelos seus codinomes - Cervantes Americano, Tolstoy, Shakespeare e outros.

As influências de Twain percorreram tempos e espaços e, suas obras têm sido amplamente traduzidas no Brasil. O humor do escritor chegou até nós, e aos olhos de um leitor astuto, suas obras apresentavam um espírito crítico.

O Brasil presenciou momentos de aspereza e incompreensão com o escritor. Em 1934, Cecília Meireles inaugurou o Centro de Cultura Infantil do Pavilhão do Mourisco, em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro. Tratava-se da primeira biblioteca infantil de todo o Brasil. Naquela ocasião, a polícia de Getúlio Vargas viu no local um foco de subversão, em um país que não primava pela busca do conhecimento. Três anos depois de sua

inauguração, um interventor do Distrito Federal invadiu a biblioteca e apreendeu o clássico *The Adventures of Tom Sawyer*, usando o comunismo como acusação.⁹ Mencionamos esse fato somente pela importância que apresenta Twain na literatura mundial. Em nosso país, Mark Twain exerceu influências em jovens e escritores como Monteiro Lobato (1882 – 1948), Carlos Heitor Cony (1926-) e outros. Normalmente, suas obras foram bem recebidas. Vários romances do escritor receberam diversas traduções, e os personagens se eternizaram nos palcos.

Por algum tempo, Mark Twain permaneceu um tanto oculto no Brasil, porém, com o destaque de seu aspecto antiimperialista, sobressaiu-se mais em jornais e revistas de reputação, ocupando o lugar que merece. A redescoberta do escritor, nos dias atuais, tem acontecido em encenações teatrais, cinema e novas traduções. Em 2001 chegou ao Brasil, por exemplo, *Um Assassinato, um Mistério e um Casamento*, cujo título original é *A Murder, a History and a Marriage*, tradução de Ana Maria Machado.

Igualmente, os personagens Tom Sawyer e Huck Finn ficaram incrustados nas mentes de muitos leitores. As várias versões cinematográficas, ou películas adaptadas à televisão foram assistidas por milhões de espectadores. Com isso, Lewis Leary afirma que “de uma forma ou de outra, foi, em sua geração, o autor mais conhecido e de maior sucesso editorial” (LEARY, 1960, p. 15-16).

Monteiro Lobato traduziu *The Adventures of Tom Sawyer* e, de acordo com Nunes, os romances de Monteiro Lobato e de Mark Twain “têm encontrado nas pátrias de seus autores o combate dos que são incapazes de perceber as boas intenções desses homens que, embora movidos por sentimentos e intuítos diversos, deram de um modo geral às suas obras um sentido indiscutivelmente moral” (NUNES, 1970, p. 76). Nunes faz uma convergência entre Twain e Lobato, e salienta que a espontaneidade, a ausência de artifício, o ódio à mistificação e a vivência sertaneja, podem explicar algumas atitudes rudes e a linguagem de Mark Twain.

Na região fronteira onde o escritor viveu a infância, passavam peregrinos, de uma América que se expandia, alguns ameaçadores. Críticos como DeVoto salientam os acontecimentos como a fome, assassinatos, emoções nebulosas dos homens. Temores infantis resultavam típicos incidentes na vida dura da fronteira. Deparava-se com homens

⁹ Ver Goldstein, 1982, p. 4.

mutilados, ou mortos em brigas, negros acorrentados como animais. Mas também, presenciava belas paisagens, balsas e barcos; visões que marcaram sua escritura - reminiscências de um passado agradável. Os garotos podiam brincar no rio, o qual deixou boas lembranças; e próximo à vila, no Monte Holliday, brincavam de Robin Hood e de pirata, como seu personagem Tom Sawyer e seus amigos. T. S. Eliot vislumbra o rio como um grandioso deus bronzeado, e Leary salienta que Eliot diz – “o rio está dentro de nós”. Com o desenvolver das narrativas, o rio se apresenta como um personagem.

Leary mostra Twain como um jovem fronteiro, que narra “com alguns floreios exagerados das inacreditáveis histórias do Oeste, condimentadas com traços caricaturais que podem ter sido colhidas, mesmo indiretamente, em Dickens” (LEARY, 1960, p. 22). E, apresenta pontos de semelhança com *The Blithedale*, de Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), ou *Pierre*, de Herman Melville (1819 – 1891).

As influências dos negros se fazem presentes nas obras de Mark Twain, como afirma E. Hudson Long. A influência é confirmada por Bernard DeVoto, esclarecendo que Twain cresceu entre os negros. Estes assumem coerentemente personagens nobres, o que torna a obra fecunda, como enfatiza DeVoto, “Sam Clemens grew up among Negroes: The fact is important for Mark Twain. Mark Twain became, in his way, an artist. In his books the Negro is consistently a noble character, and much that is fruitful in his springs from the slaves”.(apud NUNES, 1970)

Segundo Nunes, para Mark Twain, a Igreja Católica era a geradora da escravidão, autorizadora de privilégios e corrupção, via-a como continuação da miséria do mundo, como mostra DeVoto (apud NUNES, 1970), que para Twain, a Igreja católica era “the begetter of slavery, the enfranchisement of privilege and corruption and injustice, the source of cruelty and superstition and intolerance – the most hopeless and tyrannical of human institutions.” Também, de acordo com Gladys Carmen Bellamy, Twain culpa a Igreja na primeira viagem que faz à Europa. O escritor afirma que uma nação vem caminhando às apalpadelas na meia noite da superstição clerical, referindo-se à Itália, expressa como “a land which has groped in the midnight of priestly superstition for sixteen hundred years”.¹⁰

¹⁰ Cf. ensaio de Cassiano Nunes (1970), o qual fornece a referência: Separata da Revista de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, vol.1,1960.

Para Nunes, Twain anunciou os tempos modernos, mostrava-se moderno no anelo de autenticidade, na repugnância pelo bovarismo e sentimentalidade, na criação de uma escrita viva com base na linguagem oral, na fala do cotidiano; fazendo empiricamente.

Recentemente, textos antiimperialistas de Mark Twain estão vindo à tona, esta face antiimperialista do escritor é o que vamos ponderar na etapa seguinte de nossos estudos.

1.4 A OUTRA FACE DE MARK TWAIN: ANTIIMPERIALISMO E SUA CONTEMPORANEIDADE

Embora a militância antiimperialista de Mark Twain tenha ocorrido por volta de 1900 e a obra em estudo tenha sido escrita em período anterior, resulta pertinente constatar uma consciência crítica imbuída, pois o escritor exprimia descontentamento com as instituições, pensamento presente em *The Adventures of Tom Sawyer*. Mark Twain revela um outro lado de sua vida, pouco conhecido atualmente, mas compreensível, devido às suas narrativas irônicas e satíricas, apontando em suas obras a hipocrisia social. Este aspecto antiimperialista permanecia desconhecido, censurado; e passou a ser revelado em passado recente principalmente pelo pesquisador e professor norte-americano da universidade de Syracuse, Zwick.

De acordo com Zwick, Mark Twain viajou intensamente e viveu no exterior por aproximadamente dez anos. Seu retorno da Europa em outubro de 1900 aconteceu com enorme aclamação e o escritor regressou preparado para sua atuação antiimperialista. Proferiu vários discursos, dentre os quais “Mark Twain, Antiimperialista, nos Estados Unidos” foi publicado no *New York Herald*, em Nova York, quinze de outubro de 1900. Afirmava que antes de partir era um imperialista, mas havia lido cuidadosamente o Tratado de Paris e, enfatiza:

I have seen that we do not intend to free, but to subjugate the people of the Philippines. We have gone there to conquer, not to redeem.
We have also pledged the power of this country to maintain and protect the abominable system established in the Philippines by the Friars.

It should, it seems to me, be our pleasure and duty to make those people free, and let them deal with their own domestic questions in their own way. And so I am an anti-imperialist. I am opposed to having the eagle put its talons on any other land.¹¹

O livro *Mark Twain patriotas e traidores: antiimperialismo, política e crítica social*, traz a citação: “Tudo o que é humano é patético. A fonte do humor não é a alegria, mas a tristeza. Não existe humor no céu”. ‘Pudd’head Wilson’s New Calendar’ (TWIN apud BETTI, 2003, p. 186). Na opinião de Doca, esta afirmação de Twain conduz a reflexões sobre o estilo burlesco do escritor; se este estilo fora criado “para trazer à tona seu pensamento que, muitas vezes, não corroborava ao da América, tornando-o triste” (DOCA, 2005, p. 236). E acrescenta que muito do humor do escritor foi originado para manifestar seu desencanto “àquela pátria que lhe fora ensinada democrática e com um governo que fosse ‘do povo, pelo povo e para o povo’ (Abraham Lincoln), (...) para denunciar as intenções governamentais da época: a de subjugação e de posse (...)” (DOCA, 2005, p. 237).

A atuação de desconforto veio se concretizar quando Mark Twain tornou-se manifesto membro da liga antiimperialista. Com estilo irônico, e impregnado de insigne sátira, Twain critica energicamente o imperialismo norte-americano, expressando sua indignação na *Oração da guerra*, escrita em 1905 durante a guerra Filipino-Americana. “É a história do culto patriótico de despedida dos jovens de uma cidade que partem para a guerra” (TWIN apud BETTI, 2003, p. 225). Destacamos um excerto da oração *The War Prayer*, escrita por Mark Twain:

(...) O Lord our God, help us to tear their soldiers to bloody shreds with our shells;(...) help us to wring the hearts of their unoffending widows

¹¹ Cf. textos catalogados por Jim Zwick, da Syracuse University. Disponível em <http://www.boondocksnet.com/ai/index.html>. Fizemos uso da tradução de Paulo Cezar Castanheira do livro *Mark Twain Patriotas e traidores antiimperialismo, política e crítica social*: (...) vi que nunca tivemos a intenção de libertar, mas a de subjugar aquele povo. Fomos até lá para conquistar, não para salvar. Também comprometemos a força desta nação em manter e proteger o sistema abominável pela Igreja Católica nas Filipinas.

Parece-me que nosso prazer e dever seria tornar livres aquelas pessoas e deixar que elas próprias resolvessem sozinhas as suas questões internas. E é por isso que sou antiimperialista. Eu me recuso a aceitar que a águia crave suas garras em outras terras. (p. 50).

with unavailing grief; help us to turn them out roofless with their little children to wander unfriended through wastes of their desolated land in rags & hunger & thirst, sport of the sun-flames of summer & the icy winds of winter, broken in spirit, worn with travail, imploring Thee for the refuge of the grave & denied it – (...). Grant our prayer, O Lord & Thine shall be the praise & honor & glory now & ever, Amen.¹²

A *Oração da guerra* foi publicada postumamente em 1923, pois no contexto anterior fora considerada inadequada ao leitor. Twain, inclusive, havia escrito a um amigo, mostrando seu desprazer pela recusa da publicação, lamentando a possível não publicação do referido texto em vida, porque, segundo ele, dizer a verdade era permitida apenas aos mortos.

Maria Silvia Betti, professora da Universidade de São Paulo, entende que Twain engajou em uma visão politicamente crítica e condenava a invasão de territórios. Sustentava que os governantes da virada do século estavam conspirando os verdadeiros ideais dos norte-americanos. Os seguimentos editoriais e acadêmicos daquele país censuraram a vida política de Twain. Jim Zwick, estabelece que as ligações do escritor à literatura de ação se devem ao primeiro biógrafo de Twain - Albert Bigelow Paine -, que adequou os textos àquela imagem tradicional chegando a suprimir palavras. Maria Silvia Betti expressa que os textos políticos sugerem releituras das obras do escritor.

As obras de Mark Twain, de acordo com estudos críticos, revelam reminiscências e, simultaneamente tecem um retrato crítico da amargura do homem. Segundo o escritor, de todo o reino animal, o homem é o único que é capaz de perversidade, crueldade, vingança; por esse motivo afirmava que a fonte secreta do homem não é a alegria, mas sim a tristeza.

Mark Twain consolida um período de militância, em que critica publicamente a política externa de seu país, e exerce a vice-presidência da Liga Antiimperialista de 1901 a

¹² Cf. textos catalogados por Jim Zwick, da Syracuse University. Disponível em <http://www.boondocksnet.com/ai/index.html>. Fizemos uso da tradução de Paulo Cezar Castanheira do livro *Mark Twain Patriotas e traidores antiimperialismo, política e crítica social*: (...) Oh, senhor, nosso Deus, ajudai-nos a rasgar a carne dos soldados do inimigo em postas sangrentas com nossas bombas; (...) ajudai-nos a arrancar com dor inútil o coração de viúvas inocentes; ajudai-nos a deixá-las sem lar a vagar, com trapos, fome e sede, na companhia dos filhos pequenos, abandonando-as pelas ruínas de sua terra desolada, enfrentando o calor do sol de verão e os ventos gelados do inverno, o espírito abatido, exaustas de aflição, implorando a Vós o refúgio da tumba e vê-lo negado (...). Atendei à nossa prece, oh, Senhor, e Vossas serão a gratidão, a honra por todos os séculos dos séculos, Amém (p. 226).

1910, constituída nos Estados Unidos após a guerra hispano-americana de 1898, ocorrida pela explosão do navio militar USS Maine destruído em Havana – Cuba era colônia da Espanha. As críticas proferidas por Twain são extensivas às políticas belgas, alemãs e inglesas, ou a episódios como a crise do Congo, a Guerra dos Boxers e a Guerra dos Bôeres. São informações reunidas por Betti provenientes de entrevistas concedidas por Mark Twain, artigos de jornal e do conto “O Homem Que Corrompeu Hadleyburg” – textos reunidos em *Mark Twain Patriotas e traidores: antiimperialismo, política e crítica social*. Em artigo, Uraniano Mota destaca que o Mark Twain resgatado “é infinitamente melhor e mais humano”. O conto “O Homem Que Corrompeu Hadleyburg”, de 1899, reprimido pela censura

(...) sofreu perseguição do macarthismo, é uma história com o ardor de um açoite sobre toda hipocrisia. Nela, uma cidadezinha orgulhosa de sua absoluta honestidade, de ser a mais incorruptível dos Estados Unidos, pois que se protege ostensivamente de toda tentação, como frades reclusos (...) enfim, após três gerações de homens de moral imaculada chega ao fim sem um só cristão íntegro (MOTA, 2003).

Em outubro de 2005, em um artigo para a *Revista Veja*, Carlos Graieb afirma que o intelecto de Twain era inflamável, e ressalta que “era uma das maiores celebridades de seu tempo (...)” (p.126). E, ainda atualmente permanece sendo reconhecido com suas piadas leves, como a coletânea *Dicas Úteis para uma Vida Fútil – Um Manual para a Maldita Raça Humana*. Mas, em outros momentos se enfurecia fazendo uso de sátiras contundentes. O pensamento dialético do escritor o torna relevante.

Graieb aponta que o ensaio mais famoso de Twain é “Para Aquele que Vive nas Trevas”, no qual lança controvérsias à concepção de que as enormes potências ‘disseminam a civilização’. Graieb aponta, ainda, que Twain critica de forma mordaz as atrocidades da guerra, atinentes ao domínio das Filipinas pelos Estados Unidos.

Uma de suas eloquentes expressões críticas, enunciou num clube de jovens em 1882 ao discorrer sobre respeito, ofensas, sinceridade, etc: “(...) Sim, evite sempre a violência,

estamos em tempo de caridade e gentileza, tais coisas já não têm mais lugar. Deixem o uso da dinamite para os seres inferiores e grosseiros” (GRAIEB, 2005, p. 127).

Desse modo, o leitor toma conhecimento do pensamento de Mark Twain, e do espírito antiimperialista que ele desenvolveu. Esse espírito, em nossa visão, encontrava-se latente, germinando em suas narrativas anteriores. O escritor transportou para a literatura as suas inquietações e críticas, o que vem corroborar sua busca por valores humanos. Procurava inspirações para suas obras por meio de perspicazes observações, viagens e vivências. O descontentamento com os padrões sociais, percebido em *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), constitui um aspecto não apenas daquele momento, mas, desconfortos também de nossa época, que abordados nesse romance, o tornam uma obra atual.

A presença do escritor também se faz em Portugal, com a circulação dos periódicos literários. Naquele país, Twain se distinguiu com seus contos, como um dos escritores norte-americanos mais divulgados, especialmente entre os anos de 1890 a 1930. Esses periódicos se imbuíam de uma missão pedagógica e regeneradora; assim, as narrativas rotuladas de infanto-juvenis ganhavam impulso. Tanto em Portugal como no Brasil, “*O homem que corrompeu Hadleyburg*”, e os escritos antiimperialistas do início do século XX ainda não eram conhecidos na década de 1940. De acordo com Silvia Betti, são textos com “maior elaboração e profundidade psicológica” (TWAIN apud BETTI, 2003, p. 422).

O aspecto crítico e o peculiar estilo de Mark Twain, concederam-lhe notoriedade; portanto sua obra é universal e atemporal. Em várias ocasiões, torna-se o cerne de debates, ou adquire relevo nos noticiários; especialmente nos dias atuais é associado a acontecimentos mundiais recentes, o que se deve à causa antiimperialista.

Esse período em que Mark Twain militou como antiimperialista e que se encontrava na obscuridade, vem sendo desvelado e está suscitando releituras de suas obras; o escritor revelou-se “um intelectual importante da vida pública americana na virada do século 19 para o século 20. Os historiadores mais ortodoxos que me perdoem, mas uma época, guardada as proporções, muito parecida com a atual”¹³, e está sendo resgatado para a contemporaneidade.

¹³ Cf. Arthur Ituassu em seu artigo “A crítica social de Mark Twain”, para o JB de 28 de junho de 2003.

A militância antiimperialista de Mark Twain é intrínseca ao humor presente na obra *The Adventures of Tom Sawyer*, em que o personagem se torna herói e anti-herói e, o narrador segue insinuando humor e críticas. É o podemos constatar no próximo capítulo.

2. A TESSITURA NARRATIVA E A CONSTRUÇÃO DO HERÓI E DO ANTI-HERÓI EM *THE ADVENTURES OF TOM SAWYER*.

A narrativa, tal como se desenvolve durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos – do agrícola, do marítimo e, depois, do urbano -, é, por assim dizer, uma forma artesanal da comunicação. Sua intenção primeira não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz uma informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele próprio. Assim a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica. Trata-se da inclinação dos narradores de iniciarem sua estória com uma apresentação das circunstâncias nas quais foram informados daquilo que em seguida passam a contar; isto quando não apresentam todo o relato como produto de experiências próprias.

Walter Benjamin

2.1 HERÓI E ANTI-HERÓI

Resultam notórios os julgamentos e as análises feitos por numerosos críticos, podemos observar que existem aqueles que fazem críticas construtivas e outros que as fazem de modo destrutivo. Mark Twain se evidenciou um extremado crítico social, e, não poderíamos deixar de enfatizar a existência deste tipo de crítica nas obras do escritor. Salientamos a importância de personagens chave para o desenvolvimento da narrativa. A construção artística não parece intencional, todavia, esta intencionalidade se deixa mostrar implicitamente.

Mark Twain apresenta o herói já no título deste romance *The Adventures of Tom Sawyer*. O protagonista Tom Sawyer, apresentado no título da obra, surge no início da narração, e fica evidente a existência de um herói, porquanto as aventuras são vivenciadas pelo próprio Tom.

O escritor pode criar heróis de acordo com códigos sócio-culturais de uma época. O herói, desse modo, reflete os ideais e padrões morais de um grupo social; porém, em outros contextos sociais pode ser valorizada a transgressão dos códigos vigentes – nasce o anti-herói diante do leitor, instaura-se uma ambigüidade (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 30-31).

Na elaboração da trama, concorrem vários elementos e, dentre eles, os personagens. Forster compara o *homo sapiens* e o *homo fictus*. Este é engendrado na mente dos romancistas, geralmente nasce, e pode morrer, não requer muito sono ou alimento “podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só”. E, acrescenta: “Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício” (FORSTER, 1969, p. 42-43). Tom Sawyer foi concebido desse modo, possui particularidades reais, envolvendo a condição concernente ao ser humano, às vezes personifica o herói e em outras vezes, o anti-herói.

Para Candido, repercute um paradoxo a afirmação “a personagem é um ser fictício”. No entanto, como estamos diante da questão da verossimilhança, “sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. No romance paira uma certa analogia entre os seres vivo e fictício, resultando na concretização da personagem (CANDIDO, 1976, p. 55).

As ações desta narrativa giram em torno do herói Tom Sawyer, que dialeticamente se transmuta em anti-herói; o que avalia esta proposição são suas características, seu estado de ser inconformado, rebelde e conflitivo em relação à sociedade. Bosi esclarece:

(...) em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do 'herói problemático', em tensão com as estruturas 'degradadas' vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor... Há, portanto, uma oposição ego/sociedade que funda a forma romanesca (BOSI, 1976. p. 438).

Portanto, há o herói que busca os valores pessoais, absorvendo a hostilidade do meio; aquele que se fecha na análise da alma; ou, aquele que se dedica a aprender a viver. De acordo com Bosi (1976), enquanto o herói conjuga diferentes formas de atuar a dialética de vínculo e oposição ao meio, a consciência do escritor que projeta os personagens, assume a forma da ironia, absorvendo uma ambigüidade para transcender o ponto de vista do herói.

O herói é aquele que recupera a ordem, resgata-a para a humanidade, e por esse feito, ele mesmo é reconhecido (LEFEBVE, 1975, p. 202). Dentro do universo do herói existem valores morais, políticos, sociais, filosóficos que afirmam a coerência dos padrões estéticos literários, garantindo a preservação da ideologia e da ordem:

A ideologia pode ser diretamente assinalada pela narração (...) ou resultar da intriga e do seu desenlace, dos valores perseguidos pelas personagens, ou por elas proclamadas no diálogo, das justificações morais ou sociais dadas aos seus atos (...) (LEFEBVE, 1975, p. 215).

O herói resulta num arquétipo abrindo caminho aos ideais de liberdade e ao altruísmo, alguns seres demonstram atitudes heróicas realizando façanhas. Tom Sawyer

exterioriza desejos de liberdade buscando aventuras, sente aprazimento quando personifica algum herói; para tal, antagonicamente, usa artifícios de travessuras para obter o que quer, gosta de representar piratas e buscar tesouros em brincadeiras juvenis aparentemente inocentes.

Tom Sawyer remete a Menipo, apesar de não possuir total fidelidade com seus antepassados. O herói é um menino que age como Menipo fazendo traquinagens e rindo dos outros, vive uma série de aventuras e desventuras. Não se ajusta aos padrões familiares, educacionais e institucionais - ironiza os políticos, o sistema educacional e a igreja - mostra que gosta da erudição, e, apresenta um comportamento ingênuo e puro. Inconformado, idealista e preguiçoso; admira seu amigo Huckleberry Finn, que vive à margem da sociedade. Esse também se comporta como um herói e dialeticamente como um anti-herói, pois, é odiado pelas mães dos outros meninos da cidade. Esta sociedade Tom Sawyer não compreende por que se sente oprimido, almeja a liberdade e ama aventuras. Possui delírios, onde o real e a fantasia se mesclam. É destemido, não tem medo da violência, e também não teme fantasmas.

A ficção tem engendrado vários heróis. De acordo com Frye (1973), o herói pode se mostrar de modo mítico, superior em condição aos outros homens e ao meio. Revela-se um ser divino e a história será um mito que passa a ocupar um lugar importante na literatura. Também pode se mostrar por meio do modo fantástico, superior em grau aos outros homens e a seu meio. Este é o típico herói da história romanesca, mas é identificado como um ser humano comum; move-se num mundo em que as leis ficam ligeiramente suspensas. É um ser cheio de coragem, as armas são encantadas, os animais falam, os gigantes e feiticeiras são pavorosos. Sai da esfera do mito e chega à esfera da lenda. Se o herói se revelar superior em grau aos homens, mas não ao meio, torna-se um líder; tem poderes de expressão maiores que o da maioria humana e está sujeito às críticas sociais. Este é o herói do modo mimético elevado da maior parte da epopéia e da tragédia, é do tipo que Aristóteles tinha em mente. Todavia, o herói pode não ser superior aos homens e ao meio, situa-se como a maioria dos seres humanos - comum, com os mesmos predicados e defeitos. Este é do modo mimético inferior da maior parte da comédia e da ficção realista. Há ainda o herói inferior em poder ou inteligência à maioria dos homens, como a sensação que se tem ao olhar de cima uma cena de escravidão, absurdez; é um herói construído de

maneira irônica e, o leitor sente que poderia estar na mesma situação, e poderia se identificar com a vida e aventuras desse.

Embora Tom Sawyer seja um líder, aclamado como herói, de acordo com a tipologia de Frye, acreditamos que o herói de *The Adventures of Tom Sawyer* oscile entre os dois últimos tipos de heróis – mimético inferior e herói inferior, pois se revela comum com especificações próprias e não possui dons divinos. Ele detecta a hipocrisia social e as mazelas políticas, ainda que inconscientemente e anseia por ajudar aos marginalizados socialmente. Assim, Tom Sawyer vai seguindo a vida com altos e baixos, melancolia e alegria. Pode ser considerado um herói inferior em poder pela sua condição social – é pobre, órfão.

The Adventures of Tom Sawyer mantém diálogos com outros textos, sendo que o herói corporifica Robin Hood e piratas, comparado, desse modo, com personagens reais, adquirindo maior veracidade:

Then Tom became Robin Hood again, and was allowed by the treacherous nun to bleed his strength away through his neglected wound (...).
The boys dressed themselves dressed themselves,, hid their accoutrements, and went off grieving that there were no outlaws any more, and wondering what modern civilization could claim to have done to compensate for their loss. They said they would rather be outlaws a year in Sherwood Forest than President of the United States forever (TWIN, 1920. p. 79).

Em seguida, Tom voltou a ser Robin Hood e teve do frade traiçoeiro licença para lhe tirar a vida(...).
Os dois meninos se vestiram, esconderam os seus apetrechos de guerra e se afastaram lamentando que já não houvesse bandoleiros, pois não sabiam com certeza se a civilização moderna seria suficiente para compensar a sua perda. Pela sua parte concordavam em que qualquer deles acharia preferível ser um bandoleiro durante um ano na floresta de Sherwood a presidente dos Estados Unidos toda a vida (TWIN, 2001, p. 59-60).

Podemos analisar, também, a situação que acomete os tempos de dificuldades sócio-econômicas, onde um grupo social emerge e se mantém acuado diante das opressões. Aumentam os grupos marginalizados que crescem e começam a se tornar evidentes. Esta

manifestação de descontentamento gerada por todo um sistema se torna propícia a um descontentamento social, dando origem ao anti-herói. Assim, questionamentos sociais passam a ter expressão na arte e literatura como observamos em *The Adventures of Tom Sawyer*.

Em se tratando de herói, ocorre uma mudança na recepção literária. O leitor principia por se identificar com o protagonista, que se torna um modelo vivenciando a realidade social na obra, e o leitor se iguala a ele e o imita. O coletivo, portanto, sai de cena cedendo espaço ao indivíduo.

Vimos que neste romance, as ações giram em torno do herói Tom Sawyer e seus amigos. Era órfão e morava com a tia, seu “meio irmão” e uma prima. Seu meio irmão Sid, mais amoldado ao meio, denunciava as traquinagens de Tom, e, por este motivo Tom o odiava.

Podemos inferir que Tom Sawyer quando acometido por atributos negativos próprios do ser humano, quando faz transparecer sua astúcia, transfigura-se em anti-herói. Observamos esse fato no dia da prova, momento em que o protagonista queria se vangloriar de seus conhecimentos, movido pelo impulso, porém seu intuito não obteve sucesso. Iniciou o seu discurso com muita eloquência, mas foi acometido pelo medo de se apresentar em público, e emudeceu:

Tom Sawyer stepped forward with conceited confidence and soared into the unquenchable and indestructible ‘Give me liberty or give me death’ speech with fine fury and frantic gesticulation, and broke down in the middle of it. A ghastly stagefright seized him, his legs quaked under him and he was like to choke. True, he had the manifest sympathy of the house – but he had the house’s silence, too, which was even worse than its sympathy. The master frowned, and this completed the disaster. Tom struggled awhile and then retired, utterly defeated. There was a weak attempt at applause, but it died early (TWIN, 1920, p. 179).

Tom Sawyer adiantou-se, afetando uma grande serenidade, e começou com enorme fúria de gestos o inextinguível discurso: ‘Dai-me liberdade ou antes a morte’, mas parou no meio. Apossou-se dele o pavor do palco, tremeram-lhe as pernas e parecia-lhe que ia sufocar. A verdade é que toda a assistência teve pena dele, mas ficou em silêncio, o que era o pior de tudo. O mestre franziu o sobrolho, e o desastre foi completo.

Tom lutou para se dominar, mas por fim retirou-se, completamente derrotado. Houve uma fraca tentativa de aplausos, que se extinguiram logo (TWIN, 2001, p. 119).

Tom Sawyer encontra-se deslocado das regras oficiais, excluído e avesso ao padrão social; com especificidades de andar, falar e vestir. Ele é um menino artiloso e bufão, em seu aspecto cômico e mímico. Tom Sawyer permanece de certo modo deslocado - não gosta dos afazeres domésticos, não gosta de ir à escola, nem ao culto dominical, não simpatiza com Sid, pois este aparentemente simboliza o menino modelo que procura fazer tudo com perfeição; Tom e outros heróis estão apartados da sociedade e constituem anti-heróis.

Desarticulado das regras sociais, também encontramos Huckleberry Finn, em quem Tom se espelhava. Huck não tinha lar, dormia ao relento, temia seu pai - um bêbado - não freqüentava a escola, nem a igreja, contudo, adorava nadar e pescar, e, para Tom isto tudo era muito fascinante. Huck era odiado pelas mães, porém, Tom Sawyer o admirava e, neste sentido, o protagonista vive um processo de marginalização. Encontra-se, ao lado dos excêntricos. Tom tinha chegado atrasado à escola, naquele momento o professor questionou o motivo do atraso, apesar do embaraço resolveu falar a verdade:

“I stopped to talk with Huckleberry Finn!” The master’s pulse stood still, and he stared helplessly. The buzz of study ceased. The pupils wondered if this foolhardy boy had lost his mind. The master said:

“You – you did what?”

“Stopped to talk with Huckleberry Finn.”

There was no mistaking the words.

“Thomas Sawyer, this is the most astounding confession I have ever listened to. No mere ferule will answer for this offense. Take off your jacket.

The master’s arm performed until it was tired (...) (TWIN, 1920, p. 61).

- Parei para falar com Huckleberry Finn!

O professor encarou-o surpreso. O restante da sala interrompeu a concentração no estudo e todos imaginaram que Tom teria perdido o juízo.

- O que você está dizendo?

- Parei para falar com Huckleberry Finn!
Não podia haver confusão.
-Thomas Sawyer, essa é a mais espantosa confissão que já ouvi, e já não chega a palmatória para castigar o que fez. Tire o casaco.
E o braço do professor bateu até se cansar. (TWAINE, 2001, p. 48).



fonte: <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

Desse modo, o protagonista se envolve em uma atmosfera lúgubre e opressora. Com seus amigos resolve se livrar da opressão e buscar a liberdade.

A canadense Linda Hutcheon argumenta que o texto pós-moderno problematiza as formas literárias anteriores - o prazer do texto sendo o de transgredir, confrontar, descentralizar, dissolver as fronteiras genéricas tradicionais, e, ao fazê-lo, os textos pós-modernos abrem o cânone tradicional às formas culturais marginalizadas. Há também que considerar a preocupação do pós-moderno com a noção de marginalidade, com o estado que Hutcheon chama de ex-centricidade, com as vozes da história não oficial:

Os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativas e do “Terceiro Mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos (HUTCHEON, 1991, p.90).

A exposição de Hutcheon no que diz respeito à segregação das minorias vem ao encontro desta obra. O protagonista ora se revela como herói, em outros momentos se transfigura em anti-herói; esse processo depende da ocasião em que se encontra e de suas relações sociais. Neste sentido, *The Adventures of Tom Sawyer*, antes mesmo do pós-modernismo, lança contribuições para diminuir as fronteiras, colaborando para amplificar a consciência dos entraves sociais.

Enfocamos alguns aspectos do personagem Tom Sawyer, o protagonista do romance em estudo e questões do herói e anti-herói. Passaremos a analisar a seguir, algumas características do narrador e da tessitura narrativa.

2.2 A TESSITURA NARRATIVA EM *THE ADVENTURES OF TOM SAWYER*

Samuel Langhorne Clemens portava uma percepção humorística e estabelecia fugas às aventuras e ao passado; criou uma máscara e absorve a roupagem de Mark Twain.

Pensamos que esse paralelismo se mostra no livro *The Adventures of Tom Sawyer*. Entendemos que sua escritura se mantém atualizada pela literariedade e elegância ao tratar de temas atuais, concernentes à natureza humana e à sociedade, o que ratifica sua importância, levando os leitores à reflexão.

O crítico literário Harold Bloom, numa entrevista à *Revista Época*, lançou uma discussão sobre literatura infantil e adulta. Ele não vê diferença entre ambas. Mas, segundo ele, existe uma diferença fundamental entre a boa e a má literatura. Acreditamos que a leitura deste romance deveria ser apreciada pelo público infanto-juvenil e adulto, como era o intuito de Mark Twain.

Diante do exposto, abordaremos a tessitura narrativa no livro de Mark Twain, mostrando alguns aspectos sobre o reconhecimento do narrador e seus movimentos. Dentre

os diversos aspectos levantados para a consecução desta análise, estão as questões temporais. O sentimento do tempo revela um apelo à memória, pois forma o fundamento dos eventos anteriores e posteriores dentro do presente da narrativa.

Mark Twain se revela contraditório. Sua obra é elaborada com muito humor e sátira; contudo, nossa pesquisa revelou que o escritor foi também um brilhante pensador, levantando questionamentos e amarguras.

Para melhor elucidação, teceremos algumas considerações sobre termos teóricos. Diante desta exposição, esta análise tem uma ancoragem principalmente nos pressupostos teóricos de Genette, o que permite ampliar o foco de análise.

A linguagem de uma obra, que se reveste de literariedade, altera e revitaliza as palavras; expressa uma visão social, um modo de sentir “um universo concreto de pessoas e coisas e o escritor é aquele que encontra uma forma adequada para criar e expressar este universo (GOLDMAN apud LEONIDIO)”.¹⁴ *The Adventures of Tom Sawyer* de Mark Twain revela elementos circunstanciais e remissivos de seu criador.

A imagem do narrador pode suscitar várias investigações e existem diversos teóricos que abordam a temática da narrativa. Theodor W. Adorno aponta um paradoxo no que tange à posição do narrador atualmente, “it is no longer possible to tell a story, but the form of the novel requires narration” (ADORNO, p. 30). De acordo com este pensador, as transformações sociais são motivadores do fato de se condensar algo de nossa situação atual. Com isso, a identidade da experiência desintegrou-se, gerando uma desarticulação da vida, que resultava na posição do narrador. E, narrar exprime algo especial, porque há um impedimento provocado pela padronização e mesmice, produzindo esteticamente um desencantamento do mundo, dessa forma, narrar “a story means having something special to say, and that is precisely what is prevented by the administered world, by standardization and eternal sameness” (ADORNO, p. 31). Para ele, se o romance quiser conservar o “realismo”, deve renunciar ao realismo de aparência e de ilusões, e por meio de uma nova estética literária, descobrir a essência da sociedade, provocando no leitor intranquilidade e estranhamento, como a ironia.

¹⁴ Adalmir Leonidio explica o pensamento de GOLDMANN, Lucien. *Materialismo dialético e história da literatura*, in *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 75.

Walter Benjamin apresenta um pensamento semelhante ao de Adorno. Benjamin expressa que a arte de contar histórias não encontra na sociedade capitalista o local adequado à sua realização:

(...) o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, destruiu o caráter de comunidade entre a vida e a palavra, caráter esse que se apóia na organização pré-capitalista do trabalho; esta última, opondo-se à rapidez do trabalho industrial, permite uma sedimentação lenta das diversas experiências. No ritmo artesanal tem-se tempo para contar. Quando não se pode mais contar – quando não existem mais as experiências comuns entre o narrador e ouvinte –, quando esse fluxo narrativo se esgota, é porque a memória e a tradição comuns já não existem (BENJAMIN apud FACHIN, 2000, p. 69).

O narrador, salienta Benjamin, “é alguém já distante de nós e a distanciar mais e mais” (BENJAMIN, 1975, p. 63). A habilidade de trocar palavras por experiências vividas tornou-se algo distante. De acordo com Benjamin, a fonte do narrar está na experiência transmitida de forma oral (BENJAMIN, 1975, p. 64). Dentre aqueles que transmitem a experiência oralmente, destacam-se viajantes e marinheiros que adquiriram um modo próprio de narrar. Por outro lado, havia também aqueles que permaneciam no país, e conheciam suas histórias e tradições. A arte de narrar é um fenômeno secular, em que o narrador se torna um conselheiro do ouvinte; sendo que aquele se reveste de matizes de sabedoria e de experiência. “A arte de narrar aproxima-se do seu fim por extinguir-se o lado épico da verdade, a sabedoria” (BENJAMIN, 1975, p.65).

O gênero épico possui o traço da transmissão oral, e a experiência do narrador provoca a matéria narrada, que pode ser vivida ou observada; esta experiência se torna a experiência do ouvinte (BENJAMIN, 1975, p. 66.). O pensador exemplifica uma narrativa verdadeira e instrutiva, revelando que Heródoto foi o primeiro narrador dos gregos (BENJAMIN, 1975, p. 67). A narrativa conservou o seu vigor por longo tempo. No início da idade contemporânea, o romance impulsiona um processo que é marcado pelo declínio da narrativa. O que diferencia o romance da narrativa – gênero épico – é que o romance depende do livro e sua divulgação só foi possível após o advento da imprensa e a ascensão da burguesia.

Afirma Benjamin, que “de acordo com Lescov passou a época na qual o ser humano podia acreditar na sua harmonia com a natureza” (BENJAMIN, 1975, p. 72). A capacidade épica estava intrinsecamente ligada à memória, quando o relacionamento entre ouvinte e narrador era a parte importante para certificar-se da retransmissão de algo narrado. Mnemosina, entre os gregos era aquela que detinha a recordação. Por meio da recordação, os acontecimentos são transmitidos de geração em geração. O narrador é um dos elementos da obra épica, e graças a ele e sua memória, Sherazade subsiste. (BENJAMIN, 1975, p.73).

A decadência do gênero épico e conseqüentemente da narrativa provoca o surgimento do romance, ornado com uma nova beleza (BENJAMIN, 1975, p.66).

Walter Benjamin compara a arte de narrar como uma forma artesanal. “Assim a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica” (BENJAMIN, 1975, p.69). Benjamin recorda que “a imagem espiritual da esfera artesanal, de que procede o narrador, talvez nunca tenha sido mais apropriadamente classificada do que por Paul Valéry” (BENJAMIN, 1975, p. 69). Ambos fazem alusão ao procedimento artesanal no que concerne ao narrador comparando o trabalho em cerâmica, marfim, pedras, verniz e pintura.

A experiência é revivida pelo narrador no decorrer dos tempos com o auxílio da memória. A experiência do narrador, em particular, mistura-se com a experiência coletiva. Para Benjamin “o narrador alinha-se entre os educadores e os sábios. Sabe a indicação precisa – não como o provérbio, para alguns casos, mas como o sábio, para muitos! Pois é lhe dado estribar-se em toda uma existência” (BENJAMIN, 1975, p. 80-81).

Nesse sentido, podemos visualizar experiências, ou vivências nas obras de Mark Twain, que foi um contador de histórias. Mark Twain é considerado o precursor da literatura americana, construiu uma narrativa fazendo uso do “falar” e de gírias de seu país, transgredindo as narrativas moralistas da época, o que reforça seu estilo literário genuíno, bem como, afastando o pensamento do romance ser uma simples diversão.

Notoriamente, a crítica já demonstrou que Mark Twain mergulhou nas reminiscências de sua infância, engendrando personagens, seres reais que passaram pela sua vida. É tido como um contador de histórias, transportando para a ficção suas experiências de vida, contato com a natureza e com povos rudes. Isso remete a Walter

Benjamin, o qual enfatiza que a arte de contar histórias está se tornando cada vez mais escassa no mundo capitalista.

O narrador pode apresentar um discurso literário com dois pólos, o primeiro de consistência opaca, que acontece quando se fecha em si enquanto linguagem; pode também se apresentar transparente quando se abre para o mundo presentificando sua realidade. Em *The Adventures of Tom Sawyer*, observamos essa transparência quando o narrador utiliza a fala cotidiana, que se encontra permeada de imitação, o que não é característica principal do discurso literário. Podemos observar essa característica no diálogo, na velocidade da fala, em sotaques e costumes regionais e em silêncios bruscos. Muitas vezes, o narrador parece querer transmitir o estado de espírito de quem está falando.

Evidenciamos a existência de possibilidades várias do ato de narrar, ao recorrermos a Wayne Booth, tais procedimentos estão norteados ao efeito que o escritor quer produzir no leitor, o que se faz de acordo com a graduação do distanciamento do narrador. Booth estabelece diferenças entre o autor real, o qual transfere o ato de narrar a um segundo eu – o autor implícito, que se mantém às escondidas aparando suas unhas, como manobrando títeres; apresenta uma maior percepção para narrar que o autor real. Estas distinções se fazem presentes no segmento, fazendo alusão a *Makers and persons*, de Patrick Cruttwell:

Perhaps the most important differences in narratives effect depend on whether the narrator is dramatized in his own right and on whether his beliefs and characteristics are shared by the author.

The implied author (the author's "second self"). – Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the “real man” – whatever we may take him to be – who creates a superior version of himself, a “second self,” as he creates his work (BOOTH, 1973, p. 151).

Na narrativa, o escritor cede a voz ao narrador, o qual realiza a função de mediador transmitindo os acontecimentos a um “leitor virtual”, utilizando a nomenclatura de Tzvetan Todorov. O autor, portanto, não se confunde com o narrador. Este, e os personagens constituem seres de papel.

Dentre as categorias de narradores, existe o narrador onisciente apresentado como um demiurgo, e detém todo o conhecimento dos personagens e da história. Portanto, Samuel Clemens, além de criar a máscara Mark Twain, passa ao narrador todo o seu conhecimento e experiência de mundo. O autor onisciente intruso – editorial omniscience – destaca Friedman, caracteriza-se pela liberdade de fazer intrusões na trama, penetrando nas mentes e criticando os personagens; introduz comentários sobre a vida, costumes, moralidade, etc. Assim chamado por Jean Pouillon de “visão por trás”, uma das categorias narrativas, inspirada em Sartre. O autor onisciente é uma espécie de Deus, ou demiurgo e, tende ao sumário (LEITE, 1987, p. 26).

Já no início do romance de Twain, o leitor pode notar a onisciência do narrador, no momento em que a tia de Tom Sawyer o chama, mas,

No answer.

“What’s gone with that boy, I wonder? You Tom!”

No answer.

The old lady pulled her spectacles down and looked over them about the room; then she put them up and looked out under them. She seldom or never looked *through* them for so small a thing as a boy; they were her state pair, the pride of her heart, and were built for “style,” not service – she could have seen through a pair of stove-lids just as well. She looked perplexed for a moment, and then said, not fiercely, but still loud enough for the furniture to hear:

“Well, I lay if I get hold of you I’ll – (TWIN, 1920, p. 1).”

Ninguém respondeu.

- Estou curiosa para saber onde se meteu esse menino. Tom! Silêncio total. A velhota abaixou os óculos e, por cima deles, olhou ao redor do quarto; tornou a puxa-los para cima e olhou através deles. Raramente ou nunca, precisava de óculos para procurar alguma coisa, mas este par era o de luxo, o seu orgulho; serviam apenas como ornamento, pois via tão bem por eles como através das portas do fogão. Durante um momento pareceu indecisa, e por fim disse, não muito alto, o suficiente forte para os móveis a ouvirem:

- Se eu pego você, eu... (TWIN, 2001, p. 13).

O narrador, no trecho supracitado, conhece todos os movimentos da tia Polly, comenta sobre os óculos, e, deixa evidente o sentimento da tia de Tom, pois, o par era “o seu orgulho”; sabe o que se passa no íntimo da personagem e de suas dificuldades ao lidar

com Tom, pois, ela fica indecisa, por alguns momentos. Isso vem reforçar este tipo de narrador que conhece toda a tendência do mundo interior dos personagens.

Fazendo uma minuciosa análise desta obra observamos uma estrutura bem construída e uma linguagem concisa. A história ocorre em São Petersburgo, próximo ao rio Mississipi, por volta da metade de 1800. A obra gira em torno de Tom Sawyer – protagonista, órfão, que mora com tia Polly, seu meio irmão Sid e sua prima Mary. Está sempre ocupado em fazer travessuras juntamente com seu amigo Huckleberry Finn, que é odiado por todas as mães e adorado por todos os garotos. Outra personagem é Becky, filha do juiz Thatcher, que namora Tom, mas às vezes, brigam, o que o deixa imensamente triste. Injun Joe é um mestiço que assassina o Dr. Robinson e incrimina Muff Potter, um bêbado ingênuo.

Logo no início, no prefácio, o autor elucida que gostaria que o livro fosse lido também pelos adultos para que rememorem como sentiam, pensavam, ou se apercebiam como eram estranhas suas ações, e revela que a maioria das aventuras vividas no romance mimetiza a realidade. Estas preocupações do narrador nos fazem crer que decorriam de sua inconformidade com o sistema social estabelecido. Esclarece ainda que a personagem Tom Sawyer foi construída com a fusão de características de três meninos. Este é um processo que, arquitetonicamente, pertence à ordem composta.¹⁵ As superstições aduzidas nesta obra tangem com matizes da realidade “were all prevalent among children and slaves in the west at the period of this story – that is to say, thirty or forty years ago” (TWAINE, 1920, prefácio).¹⁶

Essas informações iniciais que Mark Twain apresenta ao leitor salientam a vontade do escritor em alardear a verdade, como será demonstrado adiante, pois é notório o narrador – instância ficcional instaurada pelo autor - construir a história e as personagens sob o sustentáculo do humor e da sátira.

¹⁵ Em arquitetura, quando se misturam elementos de vários estilos, diz-se é uma ordem composta. Um exemplo: as colunas onde existem caracteres jônicos e coríntios são colunas de ordem composta. Pode-se acrescentar, para melhor entendimento metade mulher e metade peixe. (N. do T.). TWAINE, Mark. As Aventuras de Tom Sawyer. Tradução C. H. Cony. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. 7p.

¹⁶ Cf. TWAINE, 2001, p. 11. “existiam realmente entre as crianças e os escravos do oeste ao tempo deste relato, ou seja, trinta ou quarenta anos atrás”.

O trecho acima faz alusão a um tempo retrospectivo em que o narrador se coloca num tempo posterior, ocorrendo assim, uma anacronia – “alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso” (REIS, 1998, p. 229), recurso narrativo consolidado por Genette e freqüentemente utilizado. Essa subversão temporal também pode ser constatada nas intervenções que o narrador faz, como veremos posteriormente. A arte temporal implica numa sucessão de movimentos e porta uma invocação à memória, onde o passado vai se construindo.

A narração vai sendo edificada com quatro principais histórias. A primeira história é a de Tom e Becky, seus amores e brigas; também envolve as aventuras que passaram na caverna. O narrador descreve a primeira visão que Tom teve de Becky, como um fascínio:

As he was passing by the house where Jeff Thatcher lived, he saw a new girl in the garden – a lovely little blue-eyed creature with yellow hair plaited into two long tails, White Summer frock and embroidered pantalettes. The fresh-crowned hero fell without firing a shot (TWIN, 1920, p.22).

Ao passar pela casa onde morava Jeff Thatcher, Tom viu no jardim uma menina desconhecida, de lindos olhos azuis e cabelo loiro arrumado em duas tranças compridas, com um vestido branco e calças bordadas. O herói sentiu-se vencido (TWIN, 2001, p.25).

A segunda história - aventuras, fuga, vivência - toma lugar na ilha de Jackson, onde reina um cenário idílico, em que os garotos se refugiam da opressão da sociedade. O clímax acontece no pseudofuneral dos meninos, com grande humor.

Na terceira, Tom e Huck vão ao cemitério levados por uma superstição, testemunham um assassinato cometido por Injun Joe. O acontecimento muda a vida dos meninos e envolve um imenso terror que sentiam dele, pois era desonesto, rude, endemoniado.

O narrador, na quarta história, discorre sobre o tesouro enterrado e Injun Joe. Este leva o tesouro a um novo esconderijo. Nesta história, Tom e Becky se perdem na caverna. Huck, sozinho, segue o vilão até Cardiff Hill e salva a viúva Douglas, que estava sob

ameaça de Injun Joe. Posteriormente, Injun Joe é achado morto na caverna e Tom e Huck encontram o tesouro.

Muitos teóricos como Genette e Booth se ocuparam com indagações acerca do autor implícito, autor real, narrador ou narratário. A partir do momento em que se toma a possibilidade de haver vários níveis de ficção, estas indagações começam a se elucidar.

A princípio se considerava que o autor escrevia e contava suas próprias histórias. Aquele, às vezes, pode ser confundido com o narrador:

Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente com o autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa (REIS, 1998, p. 61).

Autor e narrador não se confundem. O narrador é o engendrador do tempo e do espaço, que inicia o discurso com estratégias pré-estabelecidas, com elementos retóricos da linguagem e cria um universo contundente. É uma instância ficcional instaurada pelo autor, da qual este não faz parte. O narrador, ao produzir determinado discurso, assim o faz, para que esteja no mesmo nível do leitor.

Com o reconhecimento do narrador ocorre a identificação daquele que é o receptor do texto narrativo, a quem o narrador se dirige – o narratário.

Neste romance o narrador se encontra num nível extradiegético. É exterior à diegese que narra, apresenta onisciência, pois tem uma visão ilimitada dos elementos da narrativa. Este ponto de vista ocorre quando a voz do narrador domina todo o material e narra a história por sua própria conta.

Arrogando-se conhecimentos ilimitados, o narrador lança um olhar devassador aos personagens, como se pudesse estar em toda a parte,

(...) como o ‘autor onisciente’. É esta, sem dúvida, a maneira tradicional e ‘natural’ de narração. O autor está presente, mas ao lado de sua obra – como o conferencista cuja exposição acompanha a projeção de imagens

luminosas numa tela ou de um filme documentário (WELLEK, 1971, p. 281).

Neste romance, o narrador descortina o interior da mente de tia Polly e sabe exatamente o que ela está pensando, conhece suas reflexões quanto à educação de Tom, e seus pensamentos de que não está cumprindo suas obrigações com relação à educação de seu sobrinho. Isto pode ser constatado no seguinte trecho:

‘Hang the boy, can’t I never learn anything? Ain’t he played me tricks enough like that for me to be looking out for him this time?(...) Every time I let him off, my conscience does hurt me so, and every time I hit him my old heart most breaks.’ (TWIN, 1920, p. 2-3).

- Que menino danado! Será que eu nunca vou aprender? Depois de me aprontar tantas como esta, já devia saber como lidar com ele (...) Sempre que o deixo escapar, pesa-me a consciência, se bato nele me dói o coração (TWIN, 2001, p. 14).

O narrador se apresenta de forma heterodiegética e onisciente. Narra a história de um tempo posterior:

(...) and read off ‘notices of meetings and societies and things till it seemed that the list would stretch out to the crack of doom – a queer custom which is still kept up in America, even in cities, away here in this age of abundant newspapers (TWIN, 1920, p. 45).

(...) Esses anúncios de reuniões e de várias outras formalidades pareciam prolongar-se até o fim do mundo – um estranho costume ainda hoje usado na América, mesmo nas cidades, e já posto em parte por nós, nesta época em que os jornais abundam (...) (TWIN, 2001, p. 38).

O capítulo II de *The Adventures of Tom Sawyer* exemplifica a literariedade de Mark Twain. Sua habilidade na urdidura narrativa se mostra. Trata-se de um escritor que revela conhecimentos da natureza humana, sua perspicácia e fraqueza. O narrador vai tecendo esse

capítulo sob duas vertentes opostas. O primeiro parágrafo se abre com uma manhã de sábado idílica, brilhante e cheia de vida. Uma descrição poética vai se delineando. “There was a song in every heart; and if the heart was young the music issued at the lips.” (TWIN, 1920, p. 12). “Havia uma cantiga em cada coração, e, se este era jovem, essa cantiga vinha até os lábios” (TWIN, 2001, p. 19). Porém, no segundo parágrafo, o brilho sereno da manhã de sábado contrasta com o estado interior de Tom, que olhou para a enorme cerca que tinha que cair “(...) - and all gladness left him and a deep melancholy settled down upon his spirit” (TWIN, 1920 p.12). “(...) e toda a alegria do seu espírito deu lugar a mais profunda melancolia” (TWIN, 2001, p. 19).

Gradativamente, o narrador vai desconstruindo o sentimento lúgubre de Tom; e esta dualidade, inicialmente edificada, vai se rompendo. O capítulo II encerra com a visão de Tom, que está agora mais harmonizada com a manhã idílica do início.

Este romance mostra um narrador que faz intrusões, geralmente para projetar uma carga de subjetividade. De acordo com Reis, no caso do narrador heterodiegético, com a narração onisciente, revela-se uma tendência a uma atitude emotiva e ideológica em relação à história, bem como seus elementos constitutivos: “We will leave them to smoke and chatter and brag, since we have no further use for them at present” (TWIN, 1920, p. 148). “(...) Vamos, pois, deixá-los fumando, conversando e se gabando, pois não precisamos deles por agora” (TWIN, 2001, p. 101). Nessa passagem, o leitor pode constatar elementos emocionais, reminiscências de um tempo aprazível. Ressaltamos que o narrador, ao estabelecer uma intervenção, produz credibilidade no leitor. Usando sua onisciência, aproxima-se do leitor aumentando a verossimilhança.

Com a intrusão do narrador, mostrada a seguir, o leitor pode notar indícios ideológicos. O narrador interfere e elabora um interessante jogo filosófico entre trabalho e prazer usando ironia:

If he had been a great and wise philosopher, like the writer of this book, he would now have comprehended that work consists of whatever a body is obliged to do, and that Play consists of whatever a body is not obliged to do (...). There are wealthy gentlemen in England who drive four-horse passenger-coaches twenty or thirty miles on a daily, in summer, because the privilege costs them considerable money; but if they were offered

wages for the service, that would turn it into work and then they would resign (TWIN, 1920, p. 19).

Se fosse um grande e sábio filósofo, como o autor desse livro, teria compreendido então que trabalho consiste em tudo que se é obrigado a fazer e que prazer consiste naquilo que não se é obrigado a fazer (...). Há senhores muito ricos, na Inglaterra, capazes de guiar carros de passageiros puxados por cavalos num caminho de vinte ou trinta milhas todos os dias no verão, porque para isso têm de pagar uma quantia considerável, mas que se recusariam a fazê-lo se lhes oferecessem um ordenado, pois isso passaria então a ser considerado trabalho (TWIN, 2001, p. 23).

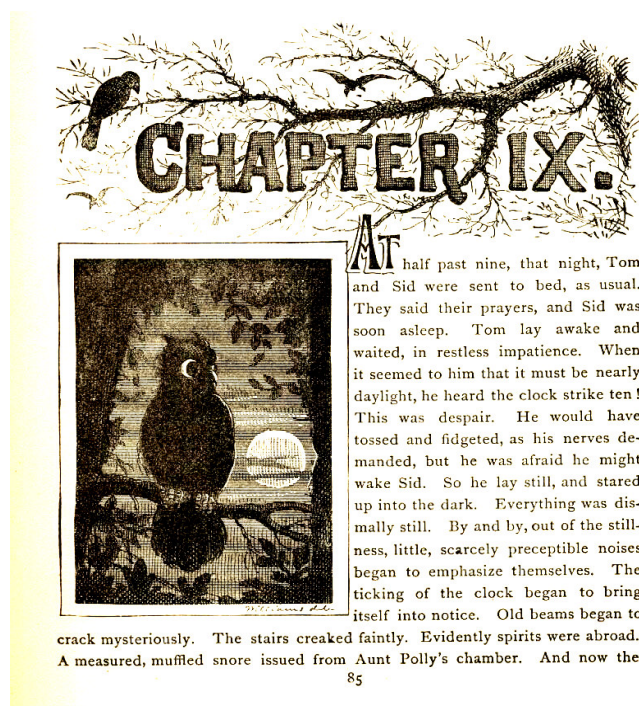
Manifestando um estilo cativante ao leitor, a narração vai sendo construída explorando ações, brincadeiras, humor e sátira, que constituem elementos contribuintes para aumentar o interesse e a expectativa.

A história é apresentada de forma cronológica, ocorrendo, em algumas ocasiões, uma mudança no eixo do tempo. Sendo um recurso narrativo, “(...) entende-se por analepse todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação (...)” (REIS, 1988, p.230). É o que ocorre quando os meninos voltam inesperadamente da ilha de Jackson, para seus próprios funerais. No capítulo seguinte, logo no início do parágrafo, o narrador faz um *flashback* - analepse - para contar ao narratário como os garotos saíram da ilha em direção à igreja:

“that was Tom’s secret – the scheme to return home with his brother pirates and attend their own funerals. They had paddled over to the Missouri shore on a log, at dusk on Saturday, landing five or six miles below the village (...)” (TWIN, 1920, p. 154)

“O grande segredo de Tom era voltar à aldeia com os irmãos piratas para assistirem à celebração dos ofícios fúnebres por intenção deles. Tinham atravessado o Missouri sobre um tronco, ao anoitecer de sábado, saltando para a terra algumas milhas abaixo da aldeia; (...)” (TWIN, 2001, p.105).

Sendo o tempo um veículo da narração e da vida, nesta obra, há uma diferença entre o tempo sentido pelo personagem e o tempo cronológico. Podemos observar essa divergência no capítulo IX:



Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

At half past nine, that night, Tom and Sid were sent to bed, as usual. They said their prayers, and Sid was soon asleep. Tom lay awake and waited, in restless impatience. When it seemed to him that it must be nearly daylight, he heard the clock strike ten! This was despair. He would have tossed and fidgeted (...) At last he was satisfied that time had ceased and eternity begun; he began to doze, in spite of himself; the clock climbed eleven, but he did not hear it. (TWIN, 1920, p. 80-81).

Às nove horas, como era habitual, Tom e Sid foram para a cama por ordem de tia Polly. Após as orações Sid logo adormeceu. Tom ficou acordado e esperou na maior impaciência. Quando lhe pareceu que o dia já amanhecia, ouviu dar dez horas. Que desespero! De boa vontade se mexeria na cama (...). Finalmente, este sofrimento abrandou porque, a despeito de si próprio, começou a dormir; quando o relógio bateu as onze, já não ouviu, (...) (TWIN, 2001, p. 61).

Observamos na tradução acima “às nove horas”, e pensamos ter ocorrido uma falha do tradutor, pois nada justifica o horário divergente do texto original.

O tempo, inicialmente, implica numa sucessão de movimentos cronológicos. No transcurso da narrativa, o leitor pode perceber a transfiguração do tempo. Esse passa a ser filtrado pelas vivências subjetivas do protagonista.

Esta descontinuidade do tempo coincide com a duração do tempo psicológico da personagem. Por intermédio do discurso indireto, o leitor vai notando o sofrimento pelo qual Tom está passando; e, através do discurso indireto livre, “Que desespero!”, supracitado, a voz narrativa torna-se difusa fazendo-se retorno ao discurso indireto. Essa difusão temporal se revela na inconsciência da personagem.

Do primeiro ao oitavo capítulo, Tom havia sido apresentado. Houve a apresentação de sua família, seus colegas de escola, suas aventuras e seus sonhos de glória. Contudo, a partir desse momento, Tom começa a experimentar uma aventura cheia de temores e violência.

A narrativa se articula, em várias ocasiões, num estilo cinematográfico, alterando o ritmo e redundando numa desproporção de diferentes dimensões temporais. Em se tratando de um signo temporal do âmbito da velocidade narrativa, a focalização sumária está relacionada a modalidades anisocrônicas como a elipse e a pausa. Anisocronia - do grego a(n): privação; iso: igual; cronos: tempo – trata-se da divergência de duração entre o tempo da história e o tempo do discurso. Signos estes, quase sempre decorrentes da atitude intrusiva do narrador.

Opondo-se a estas manifestações, segundo o enquadramento mental de Carlos Reis, é nas cenas que se verifica uma isocronia relativa, correspondendo a uma representação dramatizada.

O leitor pode constatar uma cena, que H. James e P. Lubbock chamaram de *showing*, quando Tom se encontra com o garoto-modelo recém chegado à vila. Instaurada uma focalização sumária, o narrador estabelece uma transição para uma cena e realiza uma onisciência sobre Tom, que acabara de discutir com seu meio irmão, Sid: “He was not the Model Boy of the village. He Knew the model boy very well though – and loathed him” (TWIN, 1920, p. 6). “Ele não era o menino-modelo da vila. Sabia perfeitamente quem

merecia esse nome e o detestava” (TWAIN, 2001, p.15). O narrador usa “menino-modelo” como que enunciando o que viria a acontecer.

Em seguida, o tempo é relativizado: “Within two minutes, or even less, he had forgotten all his troubles” (TWAIN, 1920, p. 6) “Dois minutos mais tarde ou talvez menos tinha esquecido todas essas preocupações, (...)” (TWAIN, 2001, p.15); e Tom sai praticando um novo assobio que um negro lhe ensinara.

A seguir, o narrador recorre a uma intrusão: “ – the reader probably remembers how to do it, if he has ever been a boy” (TWAIN, 1920, p. 6). “Se o leitor já foi menino lembrará provavelmente como se faz isso” (TWAIN, 2001, p.16). Então, revela-se uma figurativização da linguagem: “He felt much as an astronomer feels who has discovered a new planet – no doubt, as far as strong, deep, unalloyed pleasure is concerned, the advantage was with the boy, not the astronomer” (TWAIN, 1920, p. 6). “Sentia o que sente um astrônomo ao acabar de descobrir um novo planeta, mas sem dúvida o prazer do menino era muito mais forte, profundo e puro do que o do astrônomo” (TWAIN, 2001, p.16).

Esta tessitura de focalização sumarizada começa a derrogar quando “Presently Tom checked his whistle. A stranger was before him – a boy a shade larger than himself” (TWAIN, 1920, p. 6) “Pouco depois, Tom moderou o seu assobio, vendo na sua frente um menino pouco mais alto do que ele” (TWAIN, 2001, p.16).

Uma focalização dramática começa a delinear quando Tom se defronta com o recém-chegado à pequena vila de São. Petersburgo, e o leitor pode observar detalhadamente o seu tamanho, seu modo de vestir; “His cap was a dainty thing, his close-buttoned blue cloth roundabout was new and natty, and so were his pantaloons. He had shoes on- and it was only Friday. He even wore a necktie, a bright bit of ribbon” (TWAIN, 1920, p. 7) “O boné era uma coisa linda, e o casaco, de pano azul e todo abotoado, era novo e bem- feito, assim como as calças. Calçava sapatos, apesar de ser só sexta-feira. Usava até gravata, feita de um pedaço de fita de cor” (TWAIN, 2001, p. 16). Uma descrição detalhada continua, e o leitor pode seguir o movimento da cena, como numa câmera cinematográfica; ambos se mostram num duelo, que lembra filmes de faroeste, “Neither boy spoke. If one moved, the other moved – but only sidewise, in a circle; they kept face to face and eye to eye all the time” (TWAIN, 1920, p. 7). “Nenhum deles falava. Se um se mexia, o outro também, mas sem deixarem de estar em frente um do outro nem de se olhar” (TWAIN, 2001, p.16).

A marca deixada pelo narrador, como antevisão, agora se desvela, pois Tom encontrou um menino-modelo, e a cena culminou com uma briga:

(...) both boys were rolling and tumbling in the dirt, gripped together like cats; and for the space of a minute they tugged and tore at each other's hair and clothes, punched and scratched each other's noses, and covered themselves with dust and glory (TWIN, 1920, p. 10).

(...) os dois meninos rolavam e esperneavam na rua, agarrados como gatos. Talvez durante um minuto, socaram-se, puxaram o nariz e o cabelo um do outro, rasgaram a roupa, cobrindo-se assim de poeira e de glória (...) (TWIN, 2001, p.17).

Portanto, o leitor pode observar uma narrativa bem construída, e, no trecho acima, pode-se observar outra linguagem figurativizada, seguida de uma relativização temporal. Essas contraposições entre sumários e cenas permeiam a narrativa e convergem a um efeito de sentido específico.

Sendo a enunciação um ato de conversão da língua em discurso, de acordo com Carlos Reis; o narrador pode construí-la sob a vertente da afetividade. Neste sentido ocorrem oscilações valorativas. Nesta obra, o narrador expressa uma empatia, através de Tom Sawyer para com os negros. O leitor pode perceber isso no seguinte seguimento:

Tom did play hookey, and he had a very good time. He got back home barely in season to help Jim, the small colored boy, saw next-day's wood and split the kindlings before supper – at least he was there in time to tell his adventures to Jim while Jim did three-fourths of the work (TWIN, 1920, p. 3-4).

Tom faltou realmente à escola e ficou se divertindo. Voltou para a casa a tempo de ajudar Jim, o pretinho, a serrar lenha para o dia seguinte e pôde ficar contando as suas aventuras a Jim, enquanto este fazia três quartos do trabalho (TWIN, 2001, p. 14).

Esta empatia também se faz quando Tom, entristecido com o seu meio irmão Sid, sentiu grande emoção ao aprender um novo empreendimento com um negro: “This new

interest was a valued novelty in whistling, which he had just acquired from a negro, and he was suffering to practise it undisturbed” (TWIN, 1920, p. 6). “Este novo interesse era uma maneira diferente de assobiar, que um negro lhe ensinara e que estava ansioso por praticar à vontade” (TWIN, 2001, p. 15).

No capítulo XII, nota-se que o narrador faz um sumário sobre Tom e Becky, sua namorada. Ele estava doente e não mais aparecia na escola, estava deprimido. O narrador tece uma construção satírica e mostra a ingenuidade da tia Polly em acreditar em propagandas de medicamentos anunciados em diversos jornais e revistas concernentes a saúde. A narrativa se mostra num jogo de humor. Tia Polly adquiriu um desses medicamentos para seu sobrinho. Este começou a melhorar, pois maquinava uma travessura. Queria dar o remédio a um gato.

O narrador faz um movimento a partir do discurso indireto e passa a voz para Tom, executando o discurso direto, dirigindo-se ao gato Peter. Num momento subsequente, volta ao discurso indireto e faz onisciência sobre o gato, apoderando-se de um discurso avaliativo. Isto é apresentado como segue:

Tom Said:
 “Don’t ask for it unless you want it, Peter.”
 But Peter signified that he did want it.
 “You better make sure.”
 Peter was sure (TWIN, 1920, p. 106-107).

Tom lhe disse:
 - Não me peça isto, a não ser que queira, Peter.
Mas Peter mostrou que queria realmente.
 - Tem certeza que quer?
 Peter tinha certeza (TWIN, 2001, p. 77-78).

Notamos na tradução acima, um trecho em itálico, o que não coincide com o texto original. Acreditamos que o tradutor assim o fez para enfatizar o humor presente.

O leitor pode notar dentre os diversos discursos avaliativos, como os mostrados acima, discursos modalizantes.

Os registros de discursos são chamados de variações diafásicas – variações lingüísticas, que se traduzem pelo uso de diferenciados níveis da língua. Em lingüística,

registros são variações contextuais; mas em narratologia, se associam a manifestações de recursos lingüísticos que permitem diferenciar o discurso.

Todo discurso é antes de tudo enunciado, em que o narrador vai ou não se permitir visualizar, de acordo com as marcas que podem identificá-lo no discurso. Vimos no trecho acima um discurso subjetivo avaliativo, em que o sujeito da enunciação, no enunciado, expressa atitudes apreciativas e o discurso suscita sanções positivas ou negativas.

Também a narração pode apresentar discursos modalizantes, que possibilitam inferências e dúvidas. São variações percebidas por dêicticos – unidades lingüísticas, que marcam a presença do sujeito da enunciação no enunciado.

Dentre os vários exemplos deste tipo de discurso que a narrativa pode suscitar, podemos salientar a seguinte passagem, em que Tom acordou triste na segunda-feira e planejava faltar às aulas:

So he thought he would hold the tooth in reserve for the present, and seek further. Nothing offered for some little time, and then he remembered hearing the doctor tell about a certain thing that laid up a patient for two or three weeks and threatened to make him lose a finger (TWIN, 1920, p. 50-51).

Desistiu então da idéia e voltou a avaliar outras situações, o que não era muito simples, a te lembrar-se de ter ouvido, certa vez, um médico mencionar uma tal doença que costumava afligir o doente por algum tempo, findo o qual poderia talvez perder um dedo (TWIN, 1920, p. 42).

Analisando como sendo o narrador e o narratário, personagens de um romance; Aguiar e Silva (1974) evidencia a importância dos mesmos, e assevera que “O narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem” (p. 26). Assim, o narrador revestido do poder da onisciência se serve de diversos recursos narrativos, dentre eles podemos destacar uma prolepse, que veremos adiante.

A prolepse constitui um signo temporal simétrico da analepse. Genette enfatiza que prolepse é “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por analepse toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está (...)” (p.38).

Para Tom tudo estava silencioso, porém, gradativamente, começou a ouvir pequenos ruídos como o tique-taque do relógio, as madeiras velhas começaram a estalar misteriosamente, ouviu o canto do grilo. “Next the ghastly ticking of a deathwatch in the wall at the bed’s head made Tom shudder – it meant that somebody’s days were numbered” (TWIN, 1920, p. 80). “Em seguida, o zumbido monótono de um besouro, na parede, à cabeceira de Tom, fê-lo estremecer, pois significava que alguém estava para morrer” (TWIN, 2001, p. 61). Habilmente, o narrador arquiteta este jogo e o leitor é impelido a jogá-lo, imaginando ser somente uma superstição. Porém, a tensão aumenta culminando no assassinato do Dr. Robinson; e a prolepse se desvela.

A narrativa é permeada de pistas e inferências, que vão motivando e gerando no leitor muitas expectativas.

Para aumentar a verossimilhança da história narrada e enfatizar ainda mais o clima de expectativa, como que chamando o leitor a participar da narração, o narrador envolve-o, utilizando recursos narrativos, tais como a ocorrência de vários acontecimentos à meia noite e o uso de tempestades em vários momentos. Estes elementos vão contribuindo para incutir um efeito especial sobre o leitor.

As superstições se mostram no romance - estilo que contribui para criar um efeito especial sobre o leitor. Estas podem ser detectadas quando Tom e Huck vão ao cemitério, envolvidos pela crença de que levar gato morto cura verrugas; os uivos de cães sinalizam a morte de alguém; os garotos, constantemente, estão se referindo às bruxas, aos demônios, fantasmas e espíritos. Assim, o narrador vai envolvendo o leitor numa atmosfera fantástica, fazendo uso de uma estrutura que mescla tons de essência e aparência, humor e seriedade; exprimindo-se por intermédio de sátiras às instituições.

Na seqüência, o narrador enfoca a continuidade dos acontecimentos onde a trama delineia uma mudança nas vidas de Tom e Huck, no momento em que eles encontram o tesouro que estavam buscando. Porém, torna-se evidente que a descoberta gera um conflito, pois o enriquecimento os impulsiona a mudar de vida e, conseqüentemente, de

comportamento. Simbolicamente, o tesouro representa a liberdade para os meninos, mas dicotomicamente, significa a aceitação dos padrões morais e dos bons costumes da sociedade. Esse enquadramento social se desvia completamente das aspirações do que poderia representar a liberdade para os personagens. Huck faz uma tentativa frustrada de se adequar às normas sociais, porém, sente-se oprimido e se afasta em busca do que ele considera sua verdadeira liberdade. Com enriquecimento e posteriormente a fuga, os garotos adquirem notoriedade. Assim, toda a cidade se mobiliza no intuito de procurar Huck, o qual é encontrado por Tom. Neste momento, o narrador mostra a felicidade de Huck, pois este se sente livre, porque retorna à condição anterior, ou seja, dormir numa barrica, vestir-se aos farrapos, fumar cachimbo, ficar sujo e despenteado como de costume.

Tom tenta persuadir o amigo a voltar, mas Huck tem sólidas razões para não retornar:

“Don’t talk about it, Tom. I’ve tried it, and it don’t work; it don’t work, Tom. It ain’t for me; I ain’t used to it. (...) I can’t ketch a fly in there, I can’t chaw. I got to wear shoes all Sunday. (...) everything’s so awful reg’lar a body can’t stand it.”

“Well, everybody does that way, Huck.”

“Tom, it don’t make no difference. I ain’t everybody, and I can’t *stand* it. It’s awful to be tied up so. (...) I *had* to shove, Tom – I just had to. And besides, that school’s going to open, and I’d ’a’ had to go to it – well, I wouldn’t stand *that*, Tom (TWAINE, 1920. p. 287-289).

- Não me fale nisso, Tom! Já experimentei, mas não pode ser. Não é para mim. Não estou habituado. (...) Quando estou lá não posso apanhar uma mosca nem mascar fumo. Tenho de andar de sapatos todo o dia de domingo. (...) Enfim, tudo lá em casa é tão certo que uma pessoa não pode suportar uma vida assim.

-Mas toda a gente vive assim, Huck!

-Não me importo. Eu não sou toda a gente e não agüento aquela vida. È horrível vermo-nos assim amarrados (...).

Tive de fugir, Tom, tive de fugir! Além disso, a escola vai abrir e vou ter de ir lá. Não suporto isso, Tom (TWAINE, 2001, p. 190-191).

Na seqüência, Tom encontra um argumento que ameniza a decisão de Huck, acena para a possibilidade do amigo entrar para sua quadrilha de ladrões, porque, segundo Tom,

“being rich ain’t going to keep (...) back from turning robber” (TWAIN, 1920, 289), “ser rico não (...) impede de querer ser ladrão” (TWAIN, 2001, p.192).

No trecho a seguir, o narrador utiliza a fala de Tom para criticar a sociedade, pois, segundo ele, os ladrões “in most countries they’re awful high up in the nobility – dukes and such” (TWAIN, 1920, p. 290), “na maioria dos países vivem entre a nobreza, entre os duques e outros que tais” (TWAIN, 2001, p.192).

A persuasão fica completa, no momento em que Huck acredita que pode entrar para a quadrilha de ladrões de Tom, tendo em vista que nela somente permanecem pessoas respeitáveis.

Notamos, ao fim desta obra, uma narrativa aberta. O narrador se mostra na conclusão sinalizando o final da história, porque “It being strictly a history of a *boy*, it must stop here; the story could not go much further without becoming the history of a *man*” (TWIN, 1920, p. 292), “sendo a história de um ‘menino’, tem que parar por aqui, pois, se continuasse, transformar-se-ia na história de um ‘homem’” (TWAIN, 2001, p.194). Também acena para a possibilidade de continuação da trama deste livro, em outro momento: “Some day it may seem worth while to take up the story of the younger ones again and see what sort of men and women they turned out to be; therefore it will be wisest not to reveal any of that part of their lives at present” (TWIN, 1920, p. 292), “Talvez um dia encontre interesse em retomar a historia dos meninos e ver que espécie de homens e mulheres se tornaram. Portanto, creio ser mais acertado não revelar, por agora, nada do que se seguiu na vida deles” (TWAIN, 2001, p. 194).

Abordamos alguns aspectos da narração em *The Adventures of Tom Sawyer*. Esta perspectiva se move a um enquadramento da sátira menipéica, que vamos examinar no capítulo seguinte. A menipéica remonta aos fundamentos filosóficos da escola de sátira de Menipo de Gadara. É retomada por grandes nomes como Rabelais, Swift, Mark Twain, Lewis Carrol, e outros, pois os estudos elencados permitem esta abordagem. Neste momento, a tessitura narrativa é abordada a partir da dialética do *nonsense* e seriedade; essência e aparência. Portanto surge o grotesco, a sátira aos nomes e às instituições. Isto conduz o leitor a incertezas e à percepção de ambigüidades que enriquecem a leitura.

3. A SÁTIRA MENIPÉIA EM *THE ADVENTURES OF TOM SAWYER*.

HERMES

Então Lampico, apresentas-te com tanta coisa?

LAMPICO

O quê? Devia chegar nu, ó Hermes, um homem com função de tirano?

HERMES

Tirano, coisa nenhuma, mas morto, sim! Portanto, jogue fora tudo isso!

LAMPICO

Veja, lá vai a riqueza!

HERMES

Jogue fora também a vaidade, ó Lampico, e a altivez. Caindo aqui dentro, elas farão peso no barco (...).

E a crueldade e a insensatez e a insolência e a cólera, lança tudo fora também!

LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*.

Depois dos cavalos chegaram Maricota, a cabra branca, e Benjamim, o burro. Benjamim era o animal mais idoso da fazenda, e o mais moderado. Raras vezes falava e, normalmente, quando o fazia, era para emitir uma observação cínica (...). Pela primeira vez Benjamim consentiu em quebrar sua norma, e leu para ela o que estava escrito na parede. Nada havia, agora, senão um único Mandamento dizendo:

TODOS OS ANIMAIS SÃO IGUAIS
MAS ALGUNS ANIMAIS SÃO MAIS
IGUAIS DO QUE OS OUTROS

George Orwell

3.1 A SÁTIRA PERCORRENDO OS TEMPOS

O Humor não é um estado de espírito,
mas uma visão de mundo.

Wittgenstein

Observamos em *The Adventures of Tom Sawyer* a presença de uma linguagem atraente aos leitores, fazendo ironia dos acontecimentos habituais, diários, satirizando as instituições e os costumes. Para deslindar este processo, passamos a expor o desenvolvimento do humor e da sátira na literatura.

O humor e a ironia envolvem esta obra de Mark Twain e se conjuga à sátira por meio de recursos lingüísticos, cuja função cria outra realidade transportando o leitor para o tempo e espaço da narrativa, em que o autor concede a voz ao narrador. O humor e a sátira perpetuaram as obras de vários escritores, e se fizeram relevantes. Alguns desempenharam papel importante na arte fictícia com a utilização de uma linguagem fácil e leve, contribuindo para a popularização da recepção da literatura.

A sátira se diferencia de outros gêneros literários pelo enfoque do assunto, pelo procedimento ante a experiência humana e pelo seu reflexo na arte. Outras formas como o poema épico, a comédia e a tragédia foram definidas desde sua origem, convencionalmente estabelecidas e codificadas pelos críticos, transitando sempre por normas fixas. A sátira nunca sofreu o processo estabilizador (HODGART, 1969, p. 11-12).

O satírico pode utilizar uma grande variedade de formas literárias, mas pode ser limitado no que diz respeito à técnica. A intenção da sátira é promover o riso ou o sorriso. Este resulta num riso inibido pelos bons modos, enquanto o riso denota alguns sintomas físicos – gargalhadas, contrações abdominais, lágrimas, inclusive o descontrole da bexiga. Tais sintomas provavelmente são causados pelo alívio da tensão, que, de acordo com Hodgart, pode ser o impulsionador das manifestações do cômico (HODGART, 1969, p. 108).

Na história da comédia e da sátira, foi de grande importância a classificação das pessoas segundo seus humores. A palavra humor teve vários significados. A princípio designava temperamento ou inclinação, passou depois a indicar qualidade do discurso que provocava diversão como a anedota, o conto ou a novela, e outros.

O riso pode também ser um dos meios de liberação de energias supérfluas. Freud observa que as comédias de movimento, onde há golpes e bofetadas, exigem um desperdício de energia e a resposta imediata do espectador, que se identifica esbanjando energia através do riso. Hobbes infere que o riso é uma exaltação passageira que procede do descobrimento de nossa superioridade sobre os demais (HODGART, 1969, p. 109). Rimos também da desgraça alheia ou pelo nosso êxito em uma competição. Hodgart esclarece que a sátira formal romana abrange o monólogo em verso abarcando variados assuntos de ordem moral. Salienta além da sátira formal as categorias:

La narración fantástica que incluye formas tales como la fábula de animales, la ficción utópica o anti-utópica y la alegoría; formas literarias ya existentes transformadas en comentarios satíricos, como el aforismo y el epitafio; fragmentos de obras literarias ya existentes adoptadas con fines satíricos. Algunas de las mejores sátiras de la literatura las encontramos esporádica o fragmentariamente en obras que no pretenden ser enteramente satíricas (HODGART, 1969, p. 12).

Assinala Hodgart que existem duas tradições literárias, resultando numa chave para a sátira. Trata-se do libelo e da farsa, o libelo se refere ao ataque pessoal, e a farsa, a uma visão fantástica do mundo transformado (HODGART, 1969 p. 14). O libelo se apresentava na sociedade dos esquimós como canção de escárnio. Tal sociedade era carente de um sistema adequado de leis: sua religião não apresentava severos castigos como o do inferno. A canção satírica surgia como um modo de castigar aquele que apresentava má conduta social, e fazia com que o delinqüente abaixasse a cabeça, envergonhado. Evidenciava, portanto, a função social da sátira: “El principal médio de castigar la mala conducta social es la canción satírica, que hace agachar la cabeza al delincuente, avergonzado” (HODGART, 1969, p.13).

O gênero de sátira primitiva está associado à maldição e ao libelo, que foi estudado na literatura antiga dos povos irlandeses, gregos e árabes, por autores como R. C. Elliott em sua obra *The power of satire* (HODGART, 1969, p.15). A sátira primitiva foi uma das origens da moderna sátira política e moral que envolve o arrependimento e a mudança de comportamento, mas também proporciona entretenimento.

Na literatura primitiva podemos observar que as sociedades tinham suas leis, tabus e valores morais que ajudavam a conservar a estrutura social. Em algumas ocasiões, fazia-se uma ruptura dos tabus, proporcionando:

una liberación catártica de la tension social (...) Tal es origen del Carnaval y de las Saturnalias, y de los festivales licenciosos (...) No solo se encuentra ocasionalmente la sátira literaria asociada con tales festivales, sino que en toda buena sátira se dan muchos elementos de farsa y de parodia anárquica (...) (HODGART, 1969, p. 21).

Deste modo, originava o carnaval e as festas saturnais que se encontravam nas comédias antigas e nas obras do sarcástico Aristófanes, nascido provavelmente no ano de 457 a.C. em Atenas, época de magnitude ateniense. Aristófanes é considerado o maior dramaturgo da comédia antiga. Tais festividades antigas envolviam a blasfêmia, a obscenidade, a subversão da ordem social; proporcionava a pantomima e as canções sob a forma de paródias satíricas, abordavam assuntos que tanto a religião quanto o Estado tratavam de forma mais séria. O espírito carnavalesco e saturnal concorriam com a irresponsabilidade e a arrogância. A sátira literária está associada ocasionalmente a aqueles festivais. Os grandes satíricos não apenas atacam as pessoas e os maus costumes, mas criam um mundo de sonho dentro do qual o mundo real se encontra transfigurado.

Observa-se também que a fábula de animais pode ser uma das origens da sátira e muitas vezes se traduz numa ironia benévola voltada para um ensinamento moral. Também a fábula é utilizada para a sátira de conteúdo social, assim como a farsa do gênero picaresco.

Às vezes, a sátira em seu contexto é uma deformação ou uma paródia de literaturas sérias. É a chamada epopéia burlesca, em que um mundo sublimado e heróico é transformado em algo vulgar e trivial. A obscenidade é um elemento constante na epopéia burlesca, e está mesclada com a fantasia literária. Iniciou-se com Aristófanos e tem continuidade com grandes satíricos como Swift e Pope. De acordo com Rabelais, a obscenidade sexual está ligada à escatologia, e desempenha a função cômica da liberação dos atos excretórios. Segundo Hodgart, a obscenidade iguala os homens, reduzindo-os a um mesmo nível, pois um homem estando desnudo se assemelha mais a outro homem.

Podemos encontrar também a mímica, que, sendo uma técnica satírica, pode ser maligna e até mortal; consiste na capacidade de reproduzir os gestos inconscientes e inevitáveis da vítima. Dessa forma reduz-se o indivíduo a uma ordem inferior, insistindo na repetição; é uma invasão da privacidade e constitui uma arma contra o orgulho humano. A mímica chega a reproduzir a vítima, e deve produzir uma distorção ridícula dos gestos e tiques da vítima, para que pareçam exagerados. O equivalente visual da mímica é a caricatura, e seu equivalente literário é o “baixo” realismo. A comédia e a sátira foram os únicos veículos para o baixo realismo, que retrata a vida social inferior, tendo como personagens escravos, alcoviteiros e prostitutas. A linguagem empregada é baixa, vulgar e obscena.

Outra forma de imitação é a paródia, base de toda sátira literária. É aquela que imita o estilo de outro escritor e sua reprodução tem distorções ridículas.

A sátira tem como finalidade fazer emergir falsos heróis, impostores, charlatães e, algumas vezes, o veículo escolhido é a epopéia burlesca. Uma paródia só pode ser classificada como sátira se contiver o ataque direto contra o vício e a insensatez humana.

Fantinati salienta que Helmut Arntzen considera a sátira como utopia ‘ex-negativo’. E, na visão de Juergen Brummack, para que a sátira se constitua é faz necessário existirem três elementos: “o ataque agressivo, a norma e a indireta” (FANTINATI, 1994, p. 206). O primeiro consiste em uma ação com uma motivação psico-individual, resultado da irritação, raiva, ódio ou agressividade direcionada a certos objetos como a vilania, a covardia, ao vício, a hipocrisia e a falsidade; que se constituem ao olhar do satirista como uma realidade ameaçadora e contra a qual ele dirige sua agressividade. A segunda característica se contrapõe à realidade negativa e é entendida como um ideal positivo. A outra característica

da sátira é a indireta, faz alusão ao modo de expressão com que o satirista engendra seu ataque agressivo que se encontra em jogo: a sátira por meio de um discurso fictício pode superar o ataque agressivo direto, ou o conteúdo é permeado pelo cômico. Seus recursos são os contrastes cômicos como a ironia, a caricatura, a paródia, o travesti ou o grotesco. Por isso, de acordo com Klaus Lazarowicz, o “critério decisivo para a caracterização da sátira” é “a categoria do mundo às avessas” (FANTINATI, 1994, p. 207).

Klaus Gerth propõe ler a sátira com uma visão crítica às fragilidades do real, que pode proporcionar uma compreensão histórica e permitir compreender os recursos estilísticos como a comicidade, a ironia, o grotesco, a hipérbole e a caricatura; empregados para expressar o real.

A sátira sempre contém uma ruptura do ataque agressivo direto através de procedimentos estéticos: o cômico e a transposição do discurso real. Podemos evidenciar que tais contrastes cômicos usados pela sátira podem surgir independentes dela mesma e fruir “como jogo artístico marcado pela dissonância cômica” (FANTINATI, 1994, p. 208).

A sátira possui um “ethos” marcado desdenhoso ou escarneador, negativamente codificado; ao contrário da ironia, cujo “ethos” não é marcado. A sátira induz a um caráter corretivo do ridículo desdenhoso; Freud e Ernest Kris salientam o agressivo no “ethos” da sátira.

Conforme Gerth, o signo sátira provém de “satura”, do latim, significando “diversidade colorida” ou “mistura formal e de conteúdo”, nada tendo a ver com o grego “satiro”¹⁷, e se caracteriza por conter ataque agressivo, norma e forma indireta. É preciso acentuar que Gerth compreende a norma como uma descrição vigente associada à história. Salienta, ainda, que há outras sátiras que se mostram universais, ultrapassando os séculos como *Gulliver’s Travels*, de Swift, escritor irlandês (1667-1745), que ataca o sistema político e desvela as debilidades humanas.

Na sátira formal, o satírico aparece pessoalmente e inicia um monólogo. O autor adota a personalidade do personagem que pode ser qualquer um que se nega a concordar com os símbolos da sociedade, o personagem pode neste caso ser uma criança ou um selvagem. É o primitivismo, o culto ao selvagem, muito comum no século XVIII. As sátiras

¹⁷ GERTH, Klaus. *Satire. Praxis Deutsch*, v. 22, p. 83-86, 1977. Tradução de Aluizia Hanisch e Álvaro S. Simões Jr.

mais antigas utilizavam a “dissecação do cadáver”, em que o escritor considerava-se um detetive a serviço da verdade, mas poderia ser considerado um *voyer* que sente prazer em descobrir a vida secreta dos outros, provocando muito ressentimento nas vítimas. A diferença é dedicada entre atacar o orgulho e desprover a dignidade de alguém.

Todos os recursos acima podem não dar certo e causar prejuízo ao satírico e à sua vítima. O perigo é maior quando se predispõe ao insulto. Os bons satíricos só usam esse recurso raramente para produzir determinados efeitos.

A ironia é um recurso normal e significa dissimulação, ambigüidade. O auditório se divide em dois, em que um se deixa enganar pelo sentido duplo das palavras e outro compreende a ironia e ri às custas do enganado.

A voz do narrador faz eco na atualidade, como o leitor pode observar fazendo uma leitura atenta. No processo narrativo emergem os enunciados fazendo surgir discursos ideológicos e sociais, que são traços da sátira.

O carnaval, assinala Bakhtin, gerou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas entre ações de massa e carnavalescas, as quais expressam uma cosmovisão carnavalesca. A linguagem “é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 1981, p. 105). A vida carnavalesca é deslocada da ordem habitual, trata-se de um mundo às avessas, um mundo invertido, o qual, expressa como “locus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade” (STAM, 1992, p.13). Em *The Adventures of Tom Sawyer*, este “locus” de inversão do código vigente se salienta pela ambigüidade e pelo inusitado, expressando-se, por exemplo, no personagem Huckleberry Finn, amigo de Tom Sawyer. Aquele era considerado um pária; por ser o filho de um bêbado da região, era temido e odiado pelas mães, pois era considerado vagabundo, mau, vulgar – um marginalizado –; porém, os meninos o invejavam e o admiravam, como denota o exemplo a seguir:

Huckleberry came and went, at his own free will. He slept on doorsteps in fine weather and in empty hogsheads in wet; he did not have to go to

school or to church, or call any being master our obey anybody; he could go fishing or swimming when and where he chose, and stay long as it suited him; nobody forbade him to fight; he could sit up as late as he pleased; (...) he never had to wash, nor put on clean closes; (...) (TWIN, 1920, p.55).

Huckleberry vagueava à vontade, quando o tempo estava bom dormia em frente das portas e, quando estava úmido, dentro de algum grande barril desocupado; não precisava ir à escola nem à igreja, nem de receber ordens de alguém; podia ir pescar ou nadar quando e onde lhe apetecesse, demorando-se quanto quisesse; levantava à hora que queria; ninguém o proibia de brigar, (...) nunca tinha de se lavar nem de vestir roupa lavada (...) (TWIN, 2001, p.45).

Em se tratando do personagem Huckleberry Finn, podemos ainda salientar que a técnica básica do satírico é a redução, ou seja, a desvalorização ou degradação do outro, rebaixando sua estatura ou dignidade. Dá-se a princípio no campo argumentativo e a seguir no estilo e na linguagem. A redução também se percebe quando o satírico procura diminuir a pessoa, tirando sua base de categoria e classe social. Nota-se a presença, neste caso, do desnudamento em que a vítima é menosprezada. No mundo animal, este recurso serve para recordarmos nossa condição de mortais. Lembramos que Huckleberry Finn era considerado um indivíduo imprestável.

Como o leitor pode inferir, e em consonância com Hodgart, a sátira é inerente à natureza humana, pois o homem, durante o curso de sua vida, padece de angústias e depara-se com conseqüências desagradáveis. Observamos, pois, que a sátira se torna arte quando faz alusão às formas literárias que iniciam com uma postura mental de crítica e hostilidade, expressando recursos estéticos ou retóricos, expondo ao ridículo suas vítimas; pode provocar, deste modo, um riso destrutivo, como o narrador mostra no trecho abaixo a caricatura do ridículo e, simultaneamente, o narrador tece uma crítica à instituição religiosa que valoriza mais a memorização, do que a formação da pessoa. É o que fica explícito quando o protagonista Tom Sawyer e sua família se preparavam para ir ao serviço religioso dominical. O personagem trocou cartões coloridos que simbolizavam a memorização de versículos, para ser brindado com uma Bíblia. Ao final, diante de figuras ilustres, Tom Sawyer é chamado para receber a Bíblia e tinha que dizer ao juiz o nome dos dois primeiros

apóstolos escolhidos; porém, Tom havia recebido os cartões de forma inadequada, e não sabia a resposta. Permaneceu então, calado, corou e baixou os olhos. Mas alguém insistiu na pergunta:

“Answer the gentleman, Thomas – don’t be afraid.”

Tom still hung fire.

“Now I know you’ll tell me,” said the lady.

“The names of the first two disciples were –

“David and Goliath!”

Let us draw the curtain of charity over the rest of the scene (TWAIN, 1920, p. 41-42).

- Responda a este senhor, Thomas. Não tenha receio.

Tom não se decidia.

- Vamos, ele vai dizer! – insistiu a senhora. – Os nomes dos dois primeiros discípulos. Eram...

- Davi e Golias!

Baixemos a cortina da caridade sobre o resto da cena (TWAIN, 2001, p. 36).

Há ainda, a redução em que ocorre a destruição do símbolo, e está relacionado ao desnudamento. As religiões são vulneráveis a este tipo de ataque, assim como o exército, porque utilizam vários tipos de símbolos. Essa espécie de redução ocorre na obra de Mark Twain no capítulo vinte e dois, ocasião em que Tom Sawyer havia entrado na Ordem dos Cadetes da Temperança e, queria exibir a insígnia da Ordem. Uma das oportunidades que havia para tal, e, que poderia ser a mais próxima, era a morte de Frazer, nobre juiz de paz, que estava muito enfermo. O narrador mostra Tom muito impaciente, já que a exibição deste símbolo - a insígnia - estava associada ao funeral do juiz, que perecia; mas, não falecia. Neste sentido, o narrador faz uso da sátira, dessacralizando aquele símbolo e desnudando o acontecimento.

Os críticos se referem a Mark Twain como um contador de histórias. O romance *The Adventures of Tom Sawyer* é narrado mostrando muitas aventuras e fantasias, e nos envereda pelos caminhos da magia. Borges faz alusão a este processo como algo carregado de felicidade, e se referindo à leitura ingênua da comédia, e a ninguém cabe se privar de tal dádiva (BORGES, 1983, p. 42). Concomitantemente, remete à sátira e ao humor, abordados

pelo narrador, conduzindo o personagem Tom Sawyer e seus amigos a um universo de fascinação e de sonho, proporcionando ao leitor o prazer da leitura. Hodgart salienta que a fantasia é um elemento importante da verdadeira sátira, a qual contém um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado. A sátira, elaborada para o entretenimento, aborda problemas do mundo em que vivemos (HODGART, 1969, p. 11). Conhecemos a autêntica sátira pela qualidade de abstração.

Recursos técnicos narrativos resultam em efeitos para transformar os fatos da vida real. Convém salientar que o romance de Mark Twain agrada não apenas pelo seu conteúdo, mas também pelo que há de expressivo em cada linha. O leitor pode perceber que o protagonista, sentindo-se desprezado e alijado da sociedade, começa a fantasiar uma fuga e uma transformação para uma vida de crimes. É o que podemos constatar no trecho seguinte:

Tom's mind was made up now. He was gloomy and desperate. He was forsaken, friendless boy, he said; nobody loved him; when they found out what they had driven him to, perhaps they would be sorry; he had tried to do right and get along, but they would not let him; since nothing would do them but to be rid of him, let it be so; and let them blame him for the consequences – why shouldn't they? What right had the friendless to complain? Yes, they had forced him to it at last: he would lead a life of crime. (TWIN, 1920, p. 111)

Finalmente, Tom havia se decidido. Sentia-se triste e sem esperanças. Era perseguido, não tinha amigos, disse consigo, ninguém o estimava; quem sabe um dia sentiriam pena dele, quando percebessem o que lhe tinham feito; tentara proceder bem e suportar tudo, mas não o tinham deixado; visto que só os satisfazia verem-se livres dele, assim seria. Podiam censurá-lo à vontade. Tinha a certeza de que o fariam, mas que direito tinha ele de se queixar? Sim, forçavam-no realmente a levar uma vida de crime (TWIN, 2001, p. 80).

Desse modo se expressa Tom Sawyer, um menino que ironicamente fantasiava tornar-se um pirata; nesse caso, o narrador deixa transparecer sutilmente um ataque agressivo à sociedade, embora o garoto não tenha consciência desse fato.

A ironia há que incomodar, para que haja uma luta contra a estupidez humana. Deste modo, nota que a vida apresenta muitos olhares, e a sátira constitui-se um deles. A sátira surge de uma perspectiva mental de crítica e de hostilidade, porque os estados de vício e de estupidez causam irritações, e as ocasiões em que pode fluir a sátira são muitas e inerentes à condição humana. Hodgart (1969, p.131) assinala que o homem cria seu próprio ambiente, dentro dos limites da natureza, e para cada obstáculo ultrapassado, geram-se novos. Podemos verificar como *The Adventures of Tom Sawyer* mostra um dos vários exemplos desta atitude de crítica e de hostilidade:

Shortly Tom came upon the juvenile pariah of the village, Huckleberry Finn, son of the town drunkard. Huckleberry was cordially hated and dreaded by all the mothers of the town, because he was idle and lawless and vulgar and bad-and because all their children admired him so, and delighted in his forbidden society, and wished they dared to be like him (TWAINE, 1920, p. 54)

Pouco depois, Tom encontrou o vadio da aldeia, Huckleberry Finn, filho do bêbado da cidade. Huckleberry era cordialmente detestado e temido por todas as mães da aldeia, porque era preguiçoso, desobediente, ordinário e mau, mas principalmente porque todos os meninos o admiravam, se deliciavam na sua companhia e não tinham coragem de serem exatamente como ele (TWAINE, 2001, p. 44).

Esse exemplo vem confirmar que o desprezo e o riso burlesco têm origem no comportamento agressivo do ser humano. A ofensa do satírico está intrinsecamente ligada ao sentido de superioridade e depreciação com relação a sua vítima.

O espectador imbuído pelo fruir e pela denúncia agressiva com um aspecto estético identifica-se com o satírico e compartilha o sentido de superioridade: porém, não é suficiente. É necessário existirem outras fontes de prazer tais como, jogos de palavras e jogos sonoros, que podem tornar a sátira da mesma forma intrigante e bela, independentemente do tema. A tessitura narrativa desta obra é entremeada de humor, ironia e plasticidade, como o leitor pode perceber no segmento abaixo:

The minister gave out the hymn, and read it through with a relish, in a peculiar style which was much admired in that part of the country. His voice began on a medium key and climbed steadily up till it reached a certain point, where it bore with strong emphasis upon the topmost word and then plunged down as if from a spring - board:

Shall I be car-ri-ed toe skies, on flow'ry beds
of ease,

Whilst others fight to win the prize, and sail thro' blood-

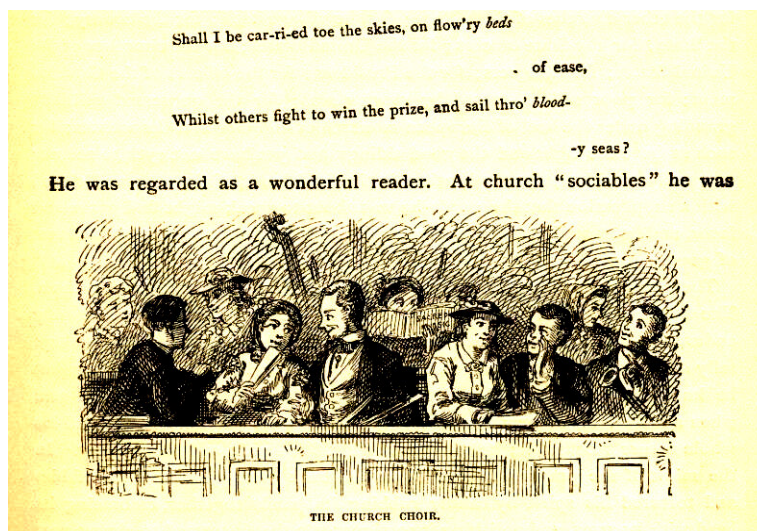
- y seas? (TWIN, 1920, p.

44).

O pastor anunciou o hino e leu-o com muito gosto, de um modo especial, muito admirado em toda aquela região. A sua voz começava num tom médio e elevava-se rapidamente até certo ponto em que acentuava bastante a penúltima palavra de cada verso, baixando depois a voz brandamente.

“Subirei aos céus num *leito* florido

Enquanto outros lutam em *mares* sangrentos” (TWIN, 2001, p. 38).



Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

No exemplo acima, o humor se encontra na entonação do discurso proferido pelo pastor e na ênfase que o narrador faz expressar. Vale notar que o texto do idioma original supracitado preserva a plasticidade formal, aludindo a jogos sonoros e rítmicos, como em “of ease” e “-y seas?”. Essa riqueza se perde na tradução, constatamos apenas um suave

efeito com a marca do itálico nas palavras “leito” e “mares” sugerindo à plasticidade a que nos referimos.

Uma das características observadas neste romance que estamos abordando é que o escritor utiliza traços marcantes de sátira, objetivando a crítica à sociedade, aos costumes e à religião. Enfoca com suavidade a vida de jovens inconformados e em conflito, e ao mesmo tempo usa uma ironia contundente.

Diante de um texto satírico, resulta importante uma postura crítica do leitor. Este pode se identificar com a perspectiva do narrador, porém, essa leitura pode conduzir a uma visão limitada. Portanto, torna-se necessário desenvolver uma visão crítica diante de um texto, amplificando o modo de fazer a leitura.

Com uma amplificação do modo de perceber a sátira, advém a possibilidade de compreender a história, o tempo e o espaço de sua criação, assim como as normas vigentes. Isso se torna importante, pois, o humor, o cômico, o grotesco, a ironia, a caricatura e etc. são constituintes retóricos que transitam entre a realidade e a literatura, o que contribui para a compreensão da realidade.

Seria proveitoso existir empatia entre o leitor e o narrador para fazer aflorar o que está subjacente. O leitor, despindo-se de conceitos prévios, tem a oportunidade de participar do enredo e captar todo encantamento vivenciado pelos personagens, assim como das críticas e do humor apresentados nesse romance.

Dedicamos a uma apreciação do processo satírico, e observamos o quanto contribui para percebermos a existência de um elo com a carnavalização, é o que estudaremos a seguir.

3.2 CARNAVALIZAÇÃO: TRAJETÓRIA À SÁTIRA MENIPÉIA

A estrutura carnavalesca é semelhante ao indício de uma cosmogonia que não conhece a substância, a causa, a identidade.

Julia Kristeva

Dedicamos, anteriormente, ao processo criativo e evolutivo da sátira e do humor, para que pudéssemos compreender com mais profundidade a escritura de Mark Twain, o qual escolheu o humor como forma de criação e elaboração literária.

O texto passa por um processo de transformação e absorção de outros textos. O texto literário é uma escritura-réplica de um outro texto, pois se insere no conjunto dos textos. Desse modo, salienta Kristeva (1974 p, 98) que “a linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus (...)”. Essa é a concepção de Bakhtin que aponta a inserção de outro discurso no discurso do enunciador, portando, o dialogismo é uma característica intrínseca da linguagem em que o enunciador considera o discurso do outro. Assim, para Bakhtin, o texto é tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes ocorrendo um dialogo com outros textos. A dialogicidade do texto acontece porque resulta do embate de vozes sociais, assim sendo, “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 1981, p. 16). Essas observações remetem esta narrativa a uma estrutura carnavalesca.

A estrutura narrativa de *The Adventures of Tom Sawyer* evoca o passado estimulando diálogos culturais. Por intermédio da paródia, os intertextos colaboram para uma reconstrução do passado textual. Isso pode ser percebido com a narração de acontecimentos, citando nomes e cidades reais, ou colocando notas de rodapé, com a nítida pretensão de mostrar um acontecimento real. Dessa forma, inicia o romance de Mark Twain ao afirmar que a maioria das aventuras expressa a realidade, e o faz comicamente. O leitor percebe um humor dissimulado e um jogo de linguagem desconstruindo o código social. O espetáculo do carnaval abriga em si o sincretismo; e a hierarquia é interrompida tornando os homens iguais. O caráter cômico perpetua e a linguagem se relativiza nesses textos.

O discurso carnavalesco transgride as leis da gramática e da semântica e se traduz em contestação social e política, questionando o código lingüístico oficial. O diálogo socrático assumiu a cena carnavalesca e expandiu-se pela Antiguidade.

Os elementos da linguagem popular são legalizados em praça pública e infiltram nos gêneros festivos, que incorporam o drama religioso. Bakhtin aponta que o discurso usado em praça pública está impregnado do riso do povo em festa e contribui para criar

uma atmosfera típica de locais populares, permeada de um jogo alegre e livre, “no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos e são incorporados em coroa na ronda verbal” (BAKHTIN, 1987, p. 138). Do vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento resultou uma forma de comunicação nova que “produziu novas formas lingüísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas” (BAKHTIN, 1987, p. 14).

Assim, e acertando pelos conceitos bakhtineanos, identificamos que no mundo medieval e renascentista, por meio da cultura do riso, da sátira e da paródia, em espetáculos, em ritos ou cortejos carnavalescos, desmistificam-se as artes e as instituições.

O grotesco é um dos elementos da esfera carnavalesca, e nesta, o cômico vem à tona, a narrativa se tece desentronando figuras eminentes e satirizando o sistema político vigente. O escatológico, o alto e o baixo se mostram; e o narrador traz à praça pública as instituições, carnavalizando o preestabelecido. A imagem do grotesco vem de culturas populares de épocas anteriores, como demonstrou Bakhtin afirmando que o grotesco marcado pelo hiperbolismo e pela profusão floresceu com o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e seu apogeu está na literatura do Renascimento.

O carnaval é essencialmente dialógico e participam simultaneamente ator e espectador. O sujeito é aniquilado – o autor se estrutura como anonimato “que cria e se vê criar, enquanto eu e enquanto outro, enquanto homem e enquanto máscara” (KRISTEVA, 1974, p. 78). Organiza-se um diálogo no carnaval de onde provém a díade estrutural – o riso e as lágrimas, o alto e o baixo, a alimentação e o excremento.

No contexto rabelaisiano, os nomes adquirem apelidos tomando um sentido ambivalente. Rabelais cria uma etimologização artificial cômica aos nomes de personagens ou nomes geográficos, resultando uma tonalidade alegre e carnavalesca. “Em Rabelais a maior parte dos nomes próprios adquire o caráter de apelidos” (BAKHTIN, 1987, p. 405), esses resultam ambivalentes, têm matiz ‘elogioso-injuriioso’.

A imagem do inferno é profusa em Rabelais e está ligada ao banquete. O temor cósmico de cataclismos universais, teorias escatológicas permeavam as concepções oficiais. Essas encontravam eco nas imagens dos cataclismos carnavalescos das profecias paródicas, produziam um efeito libertador do medo, facilitando o tempo e seu curso e transmutando-o

em tempo alegre de alternâncias e renovações (BAKHTIN, 1987, 346). Assim, a imagem do inferno constituiu, na Idade Média, uma arma poderosa da propaganda religiosa.

Na expressão de Bakhtin, “a cultura popular organiza a sua moda a imagem do inferno, opondo à estéril eternidade a morte prenhe e dando à luz, à perpetuação do passado, do antigo, o nascimento de um futuro melhor, saído do passado agonizante” (BAKHTIN, 1987, 346).

Carnaval, como um período de festas profanas, consistia em festividades populares e sincréticas originárias de ritos pagãos, como as festas dionisíacas, as saturnais, as luperciais, e se caracterizava pela alegria despendida, pela supressão da repressão e da censura, pela liberdade de atitudes. Portanto, na cena carnavalesca, a linguagem se parodia e se relativiza provocando o riso. A tradição do carnaval se manifestou na Antiguidade e permanece até nossos dias, reanimando a literatura e fazendo surgir novas perspectivas. O leitor capta o efeito cômico produzido pela linguagem que se traduz no avesso da ordem oficial. Notáveis escritores representaram o carnaval que abre espaço à sátira menipéia. Esta é o nosso foco para a etapa seguinte de nossa pesquisa.

3.3 SÁTIRA MENIPÉIA EM *THE ADVENTURES OF TOM SAWYER*

Vimos que a carnavalização abriga um sentido ambivalente, e se traduz em ritos cômicos e festejos populares de caráter não oficial, apontando para a sátira menipéia, que foi introduzida em Roma por Varrão (116-27 a.C.). Teceremos, neste momento, algumas considerações sobre esse gênero, seguidas do estudo da obra de Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, pelo viés da sátira menipéia.

Bakhtin aponta catorze características da sátira menipéia, as quais destacaremos adiante. O gênero apresenta um caráter de volubilidade, que constitui um fenômeno moderno, segundo Frye e Bakhtin. Frye (1973) faz uso do signo “anatomia” com referência à obra *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, pertencente à literatura inglesa, e não da sátira menipéia, pois, segundo o crítico, a palavra “menipéia” se tornou inadequada na atual era; aponta o signo “anatomia” porque se refere a uma análise minuciosa. Relihan

informa que Gellius “reports that even Varro’s works were occasionally known under the name of Cynic satires” (RELIHAN, 1993, p. 12).

O romance *The Adventures of Tom Sawyer* utiliza técnicas da sátira menipéia como expressão para o sentido carnavalesco literário. Como vimos, Mikhail Bakhtin estabelece uma ligação entre a sátira menipéia e o carnaval, sendo este a fonte do antagonismo “sério-cômico”. A carnavalização é uma manifestação eminentemente festiva e popular, e de acordo com Bakhtin, deu origem a gêneros pré-romanescos como a sátira menipéia. A sátira e a cultura do riso, aduzem a ritos que desmistificam e desconstroem festiva e grotescamente as artes, as instituições culturais, a igreja e suas cerimônias, o Estado e seus representantes oficiais. Desse modo, num cenário de liberdade, o mundo oficial é dessacralizado.

O carnaval era um acontecimento público, em que a lei se tornava suspensa, ou seja, tratava-se de um mundo invertido – o mundo às avessas. Bakhtin identifica o carnaval com a literatura e, desse modo, “oferece a possibilidade de valorização do marginalizado e do mal compreendido, do excluído da vida convencional” (NOGUEIRA, 2004, p. 89).

No carnaval, exprime Bakhtin,

forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertando-se do poder de qualquer posição hierárquica (...) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco. A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana (BAKHTIN, 1981, p. 106).

A menipéia faz alusão à suspensão da lei e à excentricidade e, deixa transparecer o mesclar dos opostos, o diálogo filosófico, a aventura, a utopia e os estados psicológicos como sonhos, alucinações e loucura.

De acordo com Ramalho (1998, p. 8), o século II d.C. revela uma era de inquietação espiritual e de grande efervescência nas esferas ideológica e religiosa. Esses acontecimentos iam de encontro à prosperidade material. Nessa época viveu Luciano de Samósata, que retratou Menipo, o filósofo grego, cínico, irônico e sarcástico. A sátira menipéia está imbuída da filosofia da Escola Cínica, esboçando um quadro em que os homens mostram ostentação. Williams aponta que Northrop Frye deixa explícito que a sátira menipéia freqüentemente reprova o “philosophus gloriosus”. O sistema filosófico “philosophus gloriosus” rejeita o cinismo, e defende a aceitação da fortuna e, impele o homem para uma gloriosa posição social. A concepção do cinismo resulta no fato de que “after death, the costumes are removed and all men are equal” (WILLIAMS, 1966, p. 2). Tal constitui o pensamento dos cínicos – o despojamento torna os homens iguais após a morte. Essa acepção filosófica provém da Escola Cínica tendo como fundadores os filósofos socráticos Antístenes de Atenas (444-356 a.C.) e Diógenes de Sínope (413-323 a.C.) os quais viam os valores e as regras sociais da época como algo abjeto.

A regeneração dos seres humanos frente aos valores da vida era de apreço a Varrão. Pesquisando Ulrich Knoche, Williams aponta que para Knoche, “Varro chose the name ‘Menippean Satires’ in order to make evident his intention in a known form associated with the reformation of men toward the serious values in life (...)” (WILLIAMS, 1966, p. 10).

Inicialmente, os escritores da sátira menipéia viviam relegados, e se dedicavam a ridicularizar as normas vigentes. Passavam por um processo dicotômico, pois apresentavam objetivos elevados. Alguns exemplos de obras da sátira menipéia são: *Satiricon*, de Petrónio; *Bismarcus*, de Varrão; *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro*, de Apuleio; *História Verdadeira*, de Luciano de Samosata; *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais; *As Viagens de Gulliver*, de Swift, e outras narrativas. Tais obras apresentam a fantasia e, por meio dela ocorre um deslocamento narrativo para um espaço feliz, como encontramos em *The Adventures of Tom Sawyer*, quando o protagonista e seus amigos viajam à ilha de Jackson.

Ramalho afirma ainda que *Diálogo dos Mortos* de Luciano exerceu possivelmente influências em Erasmo de Roterdã, especialmente no *Elogio da Loucura*. Salienta, ainda, uma possível influência em Gil Vicente, pois “Auto da Barca do Inferno” mantém analogias com o diálogo “Caronte e Hermes”. Caronte fala da pequenez do barco, que “é pequeno, como vós vedes, (...) e vocês chegam em tão grande número, ao mesmo tempo,

cada um transportando grande carga. (...) É preciso que embarques nus, deixando todo esse supérfluo (...)" (RAMALHO, 1998, p. 31-32). Isto faz alusão ao despojamento preconizado na sátira menipéia.

O espírito menipeano apresenta um estilo coloquial, ou um estilo erudito. Estes matizes fazem emergir intenções claramente da Escola Cínica mostrando um filósofo verboso. Os estudos clássicos têm procurado reconstruir o estudo da sátira menipéia sob três aspectos: como uma subdivisão da diatribe; um fenômeno de estilo denominado "prosimetrum", que se constitui de um texto didático de prosa e verso; e uma variação do tradicional verso satírico romano (RELIHAN, 1993, p. 3). Relihan concebe a sátira menipéia um fenômeno crítico e simultaneamente sério-cômico que alude ao deslocamento, uma mescla de aprendizado, filosofia e fantasia.

Segundo Relihan (1993, p. 34), "the old Comedy is certainly a tremendous influence in the creation of Menippean Satire". A menipéia faz recordar a comédia antiga com o teatro cômico da Grécia antiga, até o século IV a.C., principalmente representado por Aristófanes, sendo a propagação de conteúdos políticos e sociais. Aristófanes era satírico mordaz, ironizava personalidades influentes com grande gala e inteligência e a corrupção e desregramento da sociedade em que vivia. A menipéia recebeu profundas influências da comédia antiga, havendo alternâncias de diferentes estilos; o amálgama da prosa e do verso produzindo o sério-cômico, e o fantástico. No entanto, a moral do ensinamento, que não exclui a fantasia, constitui uma diferença fundamental. A consciência do narrador em *The Adventures of Tom Sawyer* se estende a uma postura crítica e ideológica na qual a criação narrativa está imersa, e o leitor pode encontrar implicitamente nas falas, atitudes e situações por que passam os personagens, como quando Tom e Huck no capítulo vinte e cinco, estão especulando sobre o que farão com o tesouro, caso encontrem. Nesse momento Tom sinaliza a possibilidade de se casar, e Huck o aconselha a não fazê-lo, tendo em vista a sua experiência familiar.

Com o filósofo Menipo de Gadara, século III a.C., a sátira menipéia adquiriu a forma clássica, mas foi com Marcus Terentius Varro, ou Varrão (116-27 a.C.), filósofo romano, autor de *Saturae Menippeae* que utilizou o termo pela primeira vez. Este gênero é considerado uma decomposição do diálogo socrático. Varrão contemplou a menipéia em um estado embrionário, e deu estabilidade e impulso ao gênero menipeano. Luciano aborda

a mutabilidade entre os sistemas. As viagens ao céu e ao inferno tinham o propósito de ir ao encontro da verdade. Nessas esferas mutáveis, Luciano salienta que a viagem a um mundo mutável “is not the impossible Eldorado but rather the mean and sure garden which are must by all means cultivate” (WILLIAMS, 1966, p. 3). Esta possibilidade do eldorado é o paraíso que todos deveríamos cultivar. As palavras de Williams acima mencionadas podem ocorrer na esfera do sério-cômico em que a viagem conduziria ao extremo de uma perspectiva satírica. Varrão dá relevo à mutabilidade ao sistema menipeano e, cita as guerras, os infortúnios marítimos e as desventuras da raça humana. “He cites at length the civil wars and perils of the sea which cause misfortune to the human race” (WILLIAMS, 1966, p. 2-3). A sátira faz menção do símbolo da volubilidade menipeana – a perversidade do mar. Os infortúnios remetem o leitor ao capítulo dezesseis do romance em estudo, quando uma terrível tempestade se abate sobre a ilha onde os meninos estão acampados, colocando-os em perigo.

A obra *Gargantua e Pantagruel* de François Rabelais (1494-1553) aduz à sátira menipéia. Ele apresenta novas concepções – a Thélème, sistema em que se despe o traje social, e a vontade é sobrepujada. A esfera mutável pode ser compreendida como um exercício do desejo. François Rabelais, monge franciscano e depois beneditino, abandonou a ordem concebendo a Abadia de Thélème e, teria como direcionamento “fais ce que voudras” - faze o que quiseres. O mito Thélème era um local onde pairavam a felicidade, a riqueza e o prazer.

The Abbey of Thélème then represents, as many critics have stated, a Utopian dream; after all, the society there is contrived; the women are all beautiful. However, this utopian vision could also be called a Menippean dream, in which the irrelevant complexity of system is removed and the concrete nature of man himself is allowed to assert itself (...) The costumes of the men and women are lavishly bejeweled, but only because they wish it; the jewels are not imposed on them; the only system is what they desire (WILLIAMS, 1966, p. 100).

Com constantes infortúnios, obrigações escolares, religiosas e sociais enfadonhas, Tom assume a personificação menipeana e encarna a Thélème, o sonho de agir como deseja, sem a roupagem social. Com a Thélème, Tom e os garotos se deslocam em direção a uma outra realidade, ao encontro com o paraíso, onde poderiam viver como almejavam: “Tom’s mind was made up now (...). There was no choice” (TWIN, 1920, p. 111). “Finalmente, Tom havia se decidido (...). Não tinha outra escolha” (TWIN, 2001, p.80).

Williams acrescenta que Voltaire faz surgir a viagem de Candide saindo de um mundo pior para uma esfera melhor, e Luciano faz uso da “viagem” salientando as saídas a diferentes espaços apresentando representações alegóricas, absurdas e grotescas. A viagem pode acontecer ao céu ou ao inferno para alcançar a verdade (WILLIAMS, 1966, p. 3). O personagem da sátira menipéia faz viagens de um sistema ideológico a outro para descobrir a sua realidade.

A sátira menipéia está imbuída de uma tradição e, Williams contribui para a sua elucidação citando Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, asseverando que segundo ele, a tradição menipeana se manifestava em prosa, “with short interludes of verse which are often parodic” (WILLIAMS, 1966, p. 6).

T. S. Eliot (apud NOGUEIRA, 2004, p.85) concebe o passado literário apresentando elos históricos. Esse processo está enraizado na individualidade de cada escritor. A presença do passado de um autor o faz direcionar às obras da literatura universal, visto que têm existência simultânea. Nogueira contribui para compreendermos o pensamento de T. S. Eliot no que diz respeito à perpetuidade da sátira menipéia. O crítico enfatiza:

A incorporação do passado literário, da tradição, como algo que depende de um sentido histórico, está ressaltada na individualidade de cada escritor no que de melhor sua obra apresenta. A percepção da presença do passado induz o homem a não escrever apenas de acordo com sua geração e para esta, mas a partir do sentimento de que todas as obras da literatura universal têm uma existência simultânea. Isso poderia ser melhor observado no período de plena maturidade do escritor (ELIOT apud NOGUEIRA, 2004, p. 85).

Na acepção acima, a sátira menipéica percorre os tempos assimilando e mesclando culturas diferentes e conquistando novas tonalidades. Desta maneira, podemos reforçar esta interpretação com Mark Twain, que retira de seu passado, aventuras da infância, engendrando traços da sátira menipéica; atualizando, assim, o momento presente.

Salientamos o *modus operandi* da sátira menipéica, o qual apresenta um embate entre a aparência e a essência que paira na atmosfera da loucura, “the metaphor of madness is much cherished by the menippean writers” (WILLIAMS, 1966, p. 12-13). Em *Apocolocyntosis*, Sêneca (4a.C. - 65d.C.) faz uma caricatura do imperador Cláudio. Desse modo, ele mostra a dura realidade por trás da aparência.

Williams aponta que o narrador menipeano remete à ganância, aos bêbados, à loucura. Na obra em estudo, observamos a existência de um personagem - o pai de Huck -, que tendo o vício do alcoolismo é relegado à categoria de marginalizado, fazendo referência ao aparente estado de loucura como consequência desse tipo de vício.

Sátira é para Ivan Teixeira (1988) uma censura à maldade e aos interesses ilegítimos dos homens, e o autor que faz uso deste recurso literário tende a ser impiedoso, mas acredita na ordem justa. Esta se torna o fundamento da sátira, que pretende restaurar o equilíbrio perdido. Bakhtin (1987) destaca aspectos marcantes das festividades carnavalescas e o sentido da restauração. As festividades, ultrapassando a fronteira espacial, faziam imperar as leis da liberdade e os participantes sentiam com intensidade o sentido de renascimento e renovação:

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Bakhtin (1981) promove discussões a respeito da sátira menipéia. Para melhor compreensão desta análise passamos a pontuar as características levantadas pelo teórico. A menipéia transgride a tradição romana. A sátira romana normatiza e apresenta uma finalidade moral promovendo uma reforma do ser humano combatendo vícios. De acordo com Bakhtin (1981, p, 98), a menipéia apresenta catorze “particularidades fundamentais desse gênero na forma em que elas foram definidas na Antiguidade”. A seguir mostramos como a sátira menipéia se impregna na obra *The Adventures of Tom Sawyer*.

1. O elemento cômico na menipéia é constante e apresenta oscilações, exibindo-se por vezes mais intenso e em outras, em menor grau. Está presente nos temas filosóficos de Menipo de Gadare. Em Varrão e Rabelais esse efeito é amplificado; e reduzido em Boécio e Dostoiévski.

The Adventures of Tom Sawyer está entremeado de elementos cômicos que aludem ao ridículo do homem e suas ações, provocando o riso, a conscientização da situação grotesca ou mesmo levemente grotesca, em que o homem pode se encontrar nas diversas circunstâncias da vida.

Logo no início do romance, observamos tia Polly, uma personagem que oscila entre a rigidez e a complacência em relação à educação de seu sobrinho Tom. Verificamos o elemento cômico no comportamento de ambos que se alterna entre o sério e o burlesco. Vemos o fato do uso de óculos por tia Polly, que servem somente como adorno: (...) They were her state pair, the pride of her heart and were built for ‘style,’ not service – she could have seen through a pair of stove-lids just as well (TWAIN, 1920, p. 1). “(...) mas este par era o de luxo, o seu orgulho; serviam apenas como ornamento, pois via tão bem por eles como através das portas do fogão” (TWAIN, 2001, p. 13).

Podemos observar que há um leve embate entre Tom e tia Polly, e em situações em que deveria repreendê-lo, ele se esquivava agilmente e ela não faz muito esforço para alcançá-lo: “She looked perplexed for a moment, and then said, not fiercely, but still loud enough for the furniture to hear: “Well, I lay if I get hold of you I’ll - ” (TWAIN, 1920, p. 1). “Durante um momento pareceu indecisa, e por fim disse, não muito alto, o suficiente forte para os móveis a ouvirem: - Se eu pego você, eu ...” (TWAIN, 2001, p. 13).

Em seguida tia Polly notou que Tom havia comido compota que estava no armário; ao ser inquirido por ela, responde com cinismo, embora suas mãos e sua boca sujas de doce o delatem. Assim decorrem alguns fatos e travessuras que provocam o riso, e “his aunt Polly stood surprised a moment, and then broke into a gentle laugh. Hang the boy (...)” (TWIN, 1920, p. 2). “Tia Polly, após um instante de surpresa, deu uma gargalhada. - Que menino danado!” (TWIN, 2001, p. 14).

Em outro episódio, Tom Sawyer chega atrasado à aula:

When Tom reached the little isolated frame schoolhouse, he strode in briskly, with the manner of one who had come with all honest speed. He hung his hat on a peg and flung himself into his seat with businesslike alacrity. The master, throned on high in his great splint-bottom arm-chair, was dozing, lulled by the drowsy hum of study. The interruption roused him.

“Thomas Sawyer!”

Tom knew that when his name was pronounced in full, it meant trouble (TWIN, 1920, p. 60).

- Quando Tom chegou à escola, entrou rapidamente, como se tivesse vindo com muita pressa. Pendurou o chapéu no cabide e se sentou. O professor, que na sua cadeira alta dormitava embalado pelo murmúrio sonolento que os meninos faziam enquanto estudavam, acordou.

- Thomas Sawyer!

Tom sabia que, quando o seu nome era dito por inteiro, as coisas não iam bem (TWIN, 2001, p. 48).

Notamos o elemento cômico, nesse caso, no momento em que Tom chega atrasado, quebra o ritmo da classe e interrompe o cochilo do professor. Na continuação desse episódio Tom é castigado. Num posterior diálogo com Becky ele explica em qual ocasião é chamado de Thomas Sawyer.

Good – that’s a whack. What’s your name?”

“Becky Thatcher. What’s yours? Oh, I know.

It’s Thomas Sawyer.

That’s the name they lick me by. I’m Tom when I’m good. You call me Tom, will you? (TWIN, 1920, p. 63).

- Está bem, está combinado. Como se chama?

- Becky Thatcher. E você? Ah! Já sei. Thomas Sawyer.

- Esse é o nome pelo qual me chamam para me bater, mas quando sou bom menino sou Tom. Chame-me Tom, está bem? (TWIN, 2001, p. 49).

O narrador expressa comicidade quando o pastor inicia um discurso em que enfoca o fim dos tempos. Notamos que o pastor envolvido nos ditames de sua religião, coloca dificuldades tamanhas para ocorrer a salvação. O grau acentuado de comicidade está no desejo de Tom, que gosta de estar em evidência, e quer ser o menino que conduz a humanidade para a salvação, citado pelo pastor; como tem a presença de um leão, Tom prefere que o leão já tenha sido domesticado.

The minister gave out his text and droned along monotonously through an argument (...) that dealt in limitless fire and brimstone and thinned the predestined elect down to a company so small as to be hardly worth the saving (...) he was really interested for a little while. The minister made a grand and moving picture of the assembling together of the world's hosts at the millennium when the lion and the lamb should lie down together and a little child should lead them. But the pathos, the lesson, the moral of the great spectacle were lost upon the boy; he only thought of the conspicuousness of the principal character before the onlooking nations; his face lit with the thought, and he said to himself that he wished could be that child, if it was a tame lion (TWIN, 1920, p. 46-47).

O pastor pôs de parte o livro de textos e começou a discorrer sobre um assunto (...), a respeito do fogo do inferno, de enxofre, e mostrasse um número de eleitos tão reduzido que quase dava vontade de não ser salvo (...), tinha se interessado pelo assunto durante algum tempo, porque o pastor descrevera muito ao vivo o que seria a reunião da humanidade no fim do mundo, quando o leão e o cordeiro se juntassem e uma criança os conduzisse. O menino não pôde abranger o sentido dramático, a lição, a moral do quadro, mas viu o brilho da personagem principal ante o olhar dos outros, e o seu rosto se iluminou ao pensar que desejaria bem ser essa criança, contanto que o leão estivesse domesticado (TWIN, 2001, p. 39).

2. A menipéia se liberta das limitações históricas, da invenção temática e filosófica. Este gênero flexível está livre da tradição histórica e das exigências de verossimilhança externa. Esta excepcional liberdade “não cria o menor obstáculo ao fato de

os heróis da menipéia serem figuras históricas e lendárias (Diógenes, Menipo e outros)” (BAKHTIN, 1981, p. 98).

Tom e Joe Harper, no exemplo a seguir, comprovam a presença desta característica no momento em que se encontram na floresta e personificam alguns personagens da história de Robin Hood:

Just here the blast of a toy tin trumpet came faintly down the green aisles of the forest. Tom flung off his jacket and trousers, turned a suspender into a belt, raked some brush behind the rotten log, disclosing a rude bow and arrow, a lath sword and a tin trumpet, and in a moment had seized these things and bounded away, barelegged, with fluttering shirt. He presently halted under a great elm, blew an answering blast, and then began to tiptoe and look warily out, this way and that. He said cautiously – to an imaginary company:

“Hold, my merry men! Keep hild till I blow”.

Now appeared Joe Harper, as airily clad and elaborately as Tom. Tom Called:

“Hold! Who comes here into Sherwood Forest without my pass?”

“Guy of Guisborne wants no man’s pass. Who art thou that - that - ”

“Dares to hold such language,” said Tom, prompting – for they talked “by the book,” from memory.

“Who art thou that dares to hold such language”?

“I, indeed! I am Robin Hood, as thy caitiff carcass soon shall know.”

“Then art thou indeed that famous outlaw? Right gladly will I dispute with thee the passes of the merry wood. Have at thee!” TWAIN, 1920, p. 77-78).

Precisamente nesse instante, o som de uma trombeta fez-se ouvir em outro ponto da floresta. Tom despiu com ligeireza o casaco e as calças; fez de um suspensório um cinto; afastou umas ervas por detrás do tronco; tirou de lá um arco, algumas setas, uma espada de madeira e uma trombeta; agarrando tudo rapidamente, correu, de pernas nuas e com a ponta da camisa a voar. Logo depois parou debaixo de um olmo tocou a trombeta em resposta ao outro e começou a caminhar nas pontas dos pés, olhando, sempre cauteloso, para um lado e para outro, ao mesmo tempo em que dizia baixo; para uns companheiros imaginários:

- Cuidado, homens! Não se deixem ver sem eu tocar!

Apareceu então Joe Harper, tão bem vestido e armado como Tom. Este gritou-lhe:

- Alto! Quem se atreve a entrar na floresta de Sherwood sem minha licença?

- Guy de Guisborne não precisa de licença de ninguém. E quem sois vós que... que...

- ...ousais falar desse modo? – disse Tom, servindo de ponto, porque eles falavam de cor, mas “segundo o livro”.

- E vós que ousais falar desse modo?

- Eu? Sou Robin Hood, como a vossa vil carcaça em breve saberá.
 -Então sois vós esse famoso bandoleiro? De bom grado disputarei convosco os caminhos da alegre floresta. Em guarda! (TWIN, 2001, p. 58-59).

Em episódio posterior, há citações da história antiga, ratificando a presença desta característica.

The captive had broken off the stalagmite, and upon the stump had placed a stone, wherein he had scooped a shallow hollow to catch the precious drop that fell once in every three minutes (...). That drop was falling when the Pyramids were new; when troy fell; When the foundations of Rome were laid; when Christ was crucified; when the Conqueror created the British empire; when Columbus sailed; when the massacre at Lexington was “news”. It is falling now; it will still be falling when all theses things shall have sunk down the afternoon of history and the twilinght of tradition and been swallowed up in the thick night of oblivior. Has everything a purpose and a mission? Did this drop fall patiently during five thousand years to be thousand years to be ready for this flitting human insect’s need? And has it another important object to accomplish ten thousand years to come? (TWIN, 1920, p. 268-269).

(...) O prisioneiro quebrara a estalagmite, sobre a qual pusera uma pedra, onde abrira um buraco a fim de receber a gota que caía de três em três minutos, (...). Essa gota já caía quando se fizeram as pirâmides; quando Tróia foi destruída; quando se abriram os alicerces de Roma; quando Cristo foi crucificado; quando o Conquistador criou o Império Britânico; quando Colombo navegou; quando o morticínio de Lewingston foi uma novidade. Continua a cair agora e cairá talvez quando todas estas coisas se tiverem perdido na penumbra da história e forem engolidas pelo esquecimento. Será certo que cada coisa se destina a um fim e tem uma certa missão? Teria essa gota caído pacientemente durante cinco mil anos para que aquele mísero inseto humano pudesse recolhe-la e matar com ela a sua sede? (TWIN, 2001, p. 179).

3. A tessitura menipeana se faz com a finalidade filosófica e ideológica para provocar e experimentar a verdade no mundo. A fantasia serve “à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade (...). Muito amiúde, o fantástico assume o caráter de aventura, às vezes simbólico ou até o caráter místico-religioso (...)” (BAKHTIN, 1981, p. 98). Esta experimentação pode ser constatada em situações extraordinárias, que

fogem ao padrão normal de comportamento. Segundo o narrador, as pessoas vão a um funeral ou a um enforcamento como se a vivência da morte e do sofrimento alheio fosse uma oportunidade de lazer, como demonstra o exemplo abaixo. O narrador ainda menciona o fato das pessoas terem ações e tomarem posições simplesmente pelo fato de se mobilizarem, não tendo consciência da conseqüência de seus atos, como no abaixo-assinado das mulheres ao governador, pedindo para inocentar o criminoso, o que faria com que o governador fosse contra as leis:

Injun Joe was buried near the mouth of the cave; and people flocked there and wagons from the towns and from all the farms and hamlets for seven miles around; they brought their children, and all sorts of provisions, and confessed that they had had almost as satisfactory a time at the funeral as they could have had at the hanging.

This funeral stopped the further growth of one thing – the petition to the Governor for Injun Joe’s pardon. The petition had been largely signed; many tearful and eloquent meetings had been hold, and a committee of sappy women been appointed to go in deep mourning and wail around the Governor, and implore him to be a merciful ass and trample his duty under foot. Injun Joe was believed to have killed five citizens of the village, but what of that? If he had been Satan himself there would have been plenty of weaklings ready to scribble there names to a pardon petition, and drip a tear on it from there permanently impaired and leaky waterworks. (TWIN, 1920, p. 269-270).

Injun Joe foi enterrado perto da entrada da gruta, e muita gente, das vilas e vilarejo em redor, foi até lá em barcos e carros; levavam os filhos e toda espécie de provisões, confessando depois que tinham passado ali umas horas tão agradáveis como as que pensavam passar no enforcamento de Injun Joe.

Este fim pôs termo a uma coisa, que foi a petição feita ao governador a favor de Injun Joe e que tinha muitas assinaturas. Tinham-se realizados inúmeras reuniões, e uma comissão de mulheres resolvera em segredo ir de luto pesado lamentar o caso ao governador e implorar-lhe um perdão estúpido, que significaria a desobediência ao seu dever. Supunha-se que Injun Joe tinha morto cinco pessoas, mas que tinha isso?

Ainda que se tratasse do próprio Satanás, sempre haveria pessoas capazes de pôr o seu nome numa petição de perdão e derramar uma lágrima idiota (TWIN, 2001, p. 179).

4. Outra característica da sátira menipéica apontada por Bakhtin é a fusão do diálogo filosófico, do fantástico, às vezes do místico-religioso e do simbolismo com o naturalismo

de submundo. “As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, (...)” (BAKHTIN, 1981, p. 99). Aqui são mostradas as camadas baixas da sociedade enfocando o grotesco dos ambientes ou expressões.

Os garotos procuram pelo esconderijo de Injun Joe, o qual se encontra em um ambiente deprimente, e paira uma atmosfera de suspense mesclado com o fantástico:

Tom got his lantern, lit it in the hogshead, wrapped it closely in the towel, and the two adventurers crept in the gloom toward the tavern. Huck stood sentry and Tom felt his way into the alley (...). In his uneasiness Huck found himself drawing closer and closer to the alley; fearing all sorts of dreadful things, and momentarily expecting some catastrophe to happen that would take away his breath (...). Suddenly there was a flash of light and Tom came tearing by him:

“run!” said he; “run for your life!”

(...) “What – what’d you see, Tom?”

“Huck, I most stepped onto Injun Joe’s hand!”

“no!”

“Yes! He was laying there, sound asleep on the floor, with his old patch on his eye and his arms spread out.”

“Huck, I didn’t wait to look around. I didn’t see the box, I didn’t see the cross. I didn’t see anything but a bottle and a tin cup on the floor by Injun Joe; yes, and I saw two barrels and lots more bottles in the room. Don’t you see, now, what’s the matter with that ha’nted room?”

“How?”

“Why, it’s ha’nted with whisky! Maybe all the Temperance Taverns have got a há’nted room, hey, Huck?” (TWIN, 1920, p. 225-226).

Tom foi acender a lanterna dentro da barrica, envolveu-a na toalha, e os dois meninos encaminharam-se com cautela para a estalagem. Huck ficou de sentinela e Tom seguiu pelo beco (...). No meio da sua aflição, Huck foi se aproximando da estalagem, receando as coisas mais horríveis e esperando a cada instante que sucedesse uma catástrofe capaz de lhe tirar a pouca respiração (...). De repente viu a luz da lanterna e, logo em seguida, Tom apareceu ao lado dele.

- Corra! – disse Tom. - Corra o mais que puder! (...).

- Que foi que viu, Tom?

- Oh! Huck, por um triz não pisei na mão de Injun Joe.

- Sério?

- Sério. Estava dormindo profundamente, deitado no chão, com a venda no olho e os braços abertos.

(...) - Não tive tempo de olhar à minha volta. Não vi a caixa, não vi a cruz, não vi nada. Só vi uma garrafa e uma caneca de folha, no chão, ao lado de Injun Joe. Sim, vi também os dois barris e mais uma porção de

garrafas no quarto. Está percebendo agora o que são as almas do outro mundo lá do quarto?

- Não...

- É tudo por causa do uísque. Naturalmente, todas as estalagens têm um quarto com almas do outro mundo, como aquele, Huck! (TWIN, 2001, p. 151).

O narrador, em *The Adventures of Tom Sawyer*, segue delineando sob os liames do grotesco e dos artifícios de humor, dessacralizando práxis sociais. “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são (...) os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265).

Essas projeções estabelecem íntimas conexões com esta obra de Mark Twain, na medida em que “Tom joined the new order of Cadets of Temperance, being attracted by the showy character of their ‘regalia’ (TWIN, 1920, p. 185). “Tom resolveu fazer parte da nova Ordem dos Cadetes da Temperança, cujas insígnias vistosas o atraíam” (TWIN, 2001, p.124). O narrador faz uso de um recurso narrativo e exagera o desejo de Tom em tomar parte da Ordem dos Cadetes da Temperança, simplesmente para se ostentar. A comicidade chega a tal profusão que Tom aguardava o momento para desfilar para o funeral do juiz Frazer, que estava à beira da morte; mas, disseram-lhe que o juiz estava livre do perigo e, “Tom was disgusted; and felt a sense of injury, too. He handed in his resignation at once – and that night the Judge suffered a relapse and died. Tom resolved that he would never trust a man like that again” (TWIN, 1920, p. 186). “Tom sentia-se indignado e até, de certo modo, ofendido. Saiu logo da ordem, mas nessa noite o juiz teve uma recaída e morreu. Tom resolveu então nunca mais confiar em ninguém” (TWIN, 2001, p.124). Esse sentimento profuso valida este traço da menipéia, na qual “o homem de idéia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (BAKHTIN, 1981, p. 99).

5. Na menipéia, apresentam-se as últimas posições filosóficas, as idéias decisivas e derradeiras. É o gênero das últimas questões, a síncrize das últimas atitudes no mundo em que se verificam “os *pro et contra* evidenciados nas últimas questões da vida” (BAKHTIN, 1981, p. 99).

Tom passa por um momento limite em sua vida, apanha injustamente de tia Polly, o que o deixa infeliz; sai de casa à procura de ambientes ermos, que alimentam sua tristeza. O seu pensamento é o de uma morte trágica, imagina qual seria a reação das pessoas com esse fato. A seguir, Tom caminha para a casa de sua amada, ainda pensando em morrer, e fantasiando como ela reagiria diante da morte dele:

He wandered far from the accustomed haunts of boys, and sought desolate places that were in harmony with his spirit. A long raft in the river invited him, and he seated himself on its outer edge and contemplated the dreary vastness of the stream, wishing, the while, that he could only be drowned, all at once and unconsciously, without undergoing the uncomfortable routine devised by nature. Then he thought of his flower. He got it out, rumpled and wilted, and it mightily increased his dismal felicity. He wondered if *she* would pity him if she knew? (...) This picture brought such an agony of pleasurable suffering that he worked it over and over again in his mind and set it up new and varied lights, till he wore it threadbare. (...) Then he laid him down on the ground under it, disposing himself upon his back, with his hands clasped upon his breast and holding his poor wilted flower. And thus he would die – out in the cold world, with no shelter over his homeless head, no friendly hand to wipe the death damps from his brow, (...). Would she drop one little tear upon his poor, lifeless form, would she heave one little sigh to see a bright young life so rudely blighted, so untimely cut down? (TWIN, 1920, p. 26-27).

Vagueou por lugares muito diferentes daqueles que os meninos costumavam frequentar e procurou os mais desolados, em harmonia com o seu estado de espírito. Uma jangada, no rio, pareceu convidá-lo. Sentou-se ali e olhou a vastidão imensa da corrente, desejando morrer afogado no mesmo momento, inconscientemente e sem ter de suportar os sofrimentos habituais. Lembrou-se da flor. Tirou-a para fora, murcha e engelhada. O seu prazer doentio aumentou. Gostaria de saber se “ela”, quando soubesse, teria pena dele.(...) Este quadro, que pintava a si mesmo, agradou-lhe tanto, que o reviu sob vários aspectos, até que se aborreceu. (...) Estendeu-se no chão daquele lugar; deitou-se de costas, pondo as mãos sobre o peito e segurando entre os dedos a pobre florzinha murcha. Assim morreria no frio mundo, sem um abrigo sobre a cabeça, sem mãos amigas para lhe enxugarem na fronte o suor da morte (...). Deixaria ela então cair uma lágrima sobre o seu pobre corpo imóvel e daria um suspiro ao ver a sua vida tão rudemente perdida, tão prematuramente ceifada? (TWIN, 2001, p. 27-28).

6. A característica do fantástico experimental alude ao inusitado, pois, dependendo do ângulo pela qual se faz a observação dos fenômenos da vida, ocorrem variações.

Em *The Adventures of Tom Sawyer*, os elementos de construção do fantástico estão presentes em toda a narrativa, mediante elementos da cultura popular, superstições, lendas, crendices:

It is might curious, Huck. I don't understand it. Sometimes witches interfere. I reckon maybe that's what's the trouble now.
Sucks, witches ain't got on power in the daytime.
Well, that's so. I didn't think of that. Oh, I know what the matter is! What a blamed lot of fools we are! You got to find out where the shadow of the limb falls at midnight, and that's where you dig! (...)
The boys were there that night, about the appointed time. They sat in the shadow waiting.(...) Spirits whispered in the rustling leaves, ghosts lurked in the murky nooks, the deep baying of a hound floated up out of the distance, an owl answered with his sepulchral note (TWIN, 1920, p. 205-206).

- É curioso, acho que já sei porque é. Às vezes as bruxas se metem no caso e talvez a dificuldade venha daí.
- Mas que bobagem! As bruxas não têm poder durante o dia.
- Tem razão. Não me lembrava disso. Espere... descobri a caixa. Só devíamos ter começado a cavar depois de vermos onde dava a sombra à meia-noite. Que dois idiotas nós somos! (...).
Mais ou menos `a hora combinada, os dois meninos chegaram junto da árvore e sentaram-se algum tempo à espera (...).
Os espíritos segredavam por entre a folhagem, havia fantasmas emboscados nos recantos, e, ao longe, ouviu-se o uivo de um cão, ao qual respondeu uma coruja, na sua voz sepulcral (TWIN, 2001, p. 137).

No exemplo acima, observamos que os meninos convivem com os fantasmas sentindo-os como algo veraz, defrontam-se com crendices e lendas, experimentando assim uma verdade que podemos conferir também em outros trechos como a crença de que gato morto serve para curar verrugas:

But say – how do you cure' em with dead cats?
Why, you take your cat and go and get in the graveyard 'long about midnight when somebody that was wicked has been buried; and when it's midnight a devil will come, or maybe tow or three, but you can't see'em, you can only hear something like the wind, or maybe hear' em talk; and when they're taking that feller away, you leave your cat after' em and say,

'Devil follow corpse, cat follow devil, warts follow cat, I'm done with ye'! That'll fetch any wart (TWIN, 1920, p. 58).

(...) E como é que cura verrugas com gato morto?

- Pega-se o gato e vai-se ao cemitério, perto da meia-noite, quando tenham enterrado uma pessoa má; à meia-noite vem um diabo, ou dois, ou três; nós não os vemos, mas ouvimos um barulho que parece vento, e às vezes ouvimos falar. Quando estão tirando o morto da cova a gente joga o gato em cima deles e diz:

“Diabo segue o morto, gato segue o diabo, verrugas sigam o gato e não me atormentem”. Assim saem todas as verrugas (TWIN, 2001, p. 46).



HUCKLEBERRY FINN.

Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

7. Na menipéia surge a representação de estados psicológicos e morais anormais no homem: loucura, dupla personalidade, devaneio incontido, sonhos extraordinários, suicídios, etc. Elementos fantásticos e inabituais estão presentes na narração. O fantástico, o inusitado, o *nonsense* e a fantasia estão presentes nesta obra. Nesta amplitude Tom assume metaforicamente a filosofia menipeana do *nonsense*. A experimentação moral e psicológica pode ser constatada no seguinte trecho:

A Brown spotted lady-bug climbed the dizzy height of a grass-blade, and Tom bent down to it and said, 'Lady bug, fly away home, your house is on fire, your children's alone,' and she took wing and went off to see

about it – which did not surprise the boy, for he knew of old that this insect was credulous about conflagrations, (...) (TWIN, 1920, p.122.).

Uma joaninha de pintas acastanhadas trepou até o ponto mais alto de uma folha de relva, e Tom curvou-se para lhe dizer:

- Joaninha, joaninha, vá embora, que a sua casa está em chamas e os seus filhos estão sozinhos.

Imediatamente o inseto levantou vôo e foi ver o que havia. Isso não surpreendeu o menino, que conhecia de longa data a credulidade do animalzinho a respeito de incêndios. (TWIN, 2001, p. 86-87).

O acontecimento acima mostra a aproximação entre a joaninha (lady-bug) e Tom Sawyer, e remete a uma quadrinha infantil - “rhyme” - evidenciando um retorno à infância do escritor. De acordo com o *Dictionary of English Folklore*, “ladybird” é um

bright little insect (...) is said to bring luck if it alights on someone, and should never be harmed. Children encourage it to fly away with some variant of the rhyme:

Ladybird, ladybird, fly away home,
Your house is on fire, and your children all gone (SIMPSON, 2000, p. 207).

Segundo o folclore, estar diante de uma joaninha resulta em sorte para aquele que a vê, e as crianças são levadas a entoar a quadrinha “joaninha, joaninha (...)”, assim, manifesta-se o desejo para que o inseto volte ao seu lar. Simultaneamente o leitor percebe a existência de um verso rico em rimas e ritmos na fala de Tom com a joaninha, o que faz alusão à alternância de estilos e a mistura de prosa e verso com o emprego dos gêneros intercalados e, a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade; característica que abordaremos à frente.

O narrador deixa explícito um acontecimento inusitado, um *nonsense* se manifesta com o conhecimento de Tom em relação à “credulidade do animalzinho”. Isso conduz o leitor a perceber traços de “loucura” no personagem. No exemplo acima, fica evidente que o signo “loucura” não se refere à insanidade mental, mas, um estado extravagante que se desvia das normas, um *nonsense*. O protagonista Tom poderia ser considerado “louco” se

classificado por meio dos padrões da sociedade, em consequência de seu comportamento travesso e folgazão e, além disso, em suas brincadeiras vislumbrava a liberdade, uma busca inerente ao ser humano.

A escritura menipeana está enxertada na atualidade e está estruturada como uma ambivalência - inserção da história no texto, e do texto na história -, com “representação pela linguagem enquanto encenação e exploração da linguagem enquanto sistema correlativo de signos” (KRISTEVA, 1974, p. 83).

De acordo com Kristeva, o teórico Bakhtin é o primeiro a apresentar na teoria literária o texto “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...) instala-se a noção de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64), noção que designa uma “especialização” e uma correlação da seqüência literária. A canção folclórica do exemplo acima vem reforçar a existência da intertextualidade na obra *The Adventures of Tom Sawyer*. Assim, Bakhtin situa o texto na literatura e na sociedade. No momento da leitura, o leitor se insere no texto, transformando a diacronia em sincronia.

Na concepção de Kristeva, “palavra literária” não tem um sentido fixo, mas traz um diálogo de diversas escrituras, e acrescenta que para Bakhtin, dialogismo refere à escritura como subjetividade e comunicatividade ao mesmo tempo - intertextualidade.

O dialogismo da menipéia e do carnaval opõe-se à lógica aristotélica, e orienta outras formas de pensamento. O romance e, sobretudo o polifônico moderno, ao incorporar a menipéia “encarna o esforço do pensamento europeu para sair dos quadros das substâncias idênticas, casualmente determinadas, a fim de orientá-lo para um outro modo de pensamento” (KRISTEVA, 1974, p. 86).

A experimentação moral e psicológica, a dupla personalidade, o sonho, a fantasia e a loucura atual destruindo “a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo” (BAKHTIN, 1981, p. 100). Tom e seus amigos personalizam piratas assumindo outra personalidade:

“Who goes there?”

“Tom Sawyer, the Black Avenger of the Spanish Main Name your names.”

“Huck Finn the Red-Handed, and Joe Harper the Terror of the Seas” (TWIN, 1920, p. 113).

- Quem vem lá?

- Tom Sawyer, o Vingador Negro do Mar das Antilhas. Digam os vossos nomes.

- Huck Finn, o Mãos Sangrentas, e Joe Harper, o Terror dos Mares (TWIN, 2001, p. 81).

Outrossim, Tom está inserido numa esfera em que o espírito menipeano se faz presente, ocorrendo uma progressão mental: “Tom’s fearful secret and gnawing conscience disturbed his sleep for as much as a week after this (...)” (TWIN, 1920, p.101). “O terrível segredo de Tom e a sua consciência pesada fizeram-no passar mal as noites durante mais de uma semana em seguida àquilo” (TWIN, 2001, p. 74). A consciência surge constantemente representando o outro.

Na ilha, a natureza e os animais tomam um espectro fantástico, emerge o desnudamento em que afloram os temores, desejos; realizando um encontro com eles próprios, e com suas consciências:

(...) in truth, they had a mind not to say them at all, but they were afraid to proceed to such lengths at that, lest they might call down a sudden and special thunderbolt from Heaven. Then at once they reached and hovered upon the imminent verge of sleep – but an intruder came, now, that would not “down.” It was conscience (TWIN, 1920, p. 119-120).

Em boa verdade, tinham-se deitado com a intenção de não rezar, mas recearam ir longe demais e merecer o castigo do céu. Quando acabaram de rezar, julgaram que iam dormir logo, mas houve uma coisa que não os deixou: a consciência (TWIN, 2001, p. 85).

Com um estilo dinâmico, Rabelais enfoca o grotesco, a metamorfose sério-cômica, a sátira semântica, a sátira às instituições, a sátira dos nomes; e segundo Bakhtin, a literatura pós-rabelaisiana fazia uso dos pregões dos remédios medicinais na sátira

menipéia. “(...) enquanto se desenvolvem no palácio do Louvre os preparativos da reunião dos membros da liga, o charlatão se entrega no pátio ao comércio de uma panacéia universal que cura todos os males, (...) com o nome de ‘o catolicão espanhol’. Ele ‘apregoa’ esse remédio, louva-o em todos os tons e, através do revés desse reclame ditirâmico, denuncia alegre e acerbamente a ‘política católica’ espanhola e a sua propaganda” (BAKHTIN, 1987, p. 162).

Esses traços da sátira menipéia, acima mencionados, vêm corroborar sua presença em *The Adventures of Tom Sawyer*, pois podemos observar que, no segmento abaixo, Tom se sentia profundamente melancólico, prestes a adoecer, e a tia Polly tinha o costume de reunir toda espécie de publicações e remédios charlatanescos. Inutilmente, experimentou tudo em Tom.

She was as simple-hearted and honest as the day was long, and so she was an easy victim. She gathered together her quack periodicals and her quack medicines, and thus armed with death, went about on her pale horse, metaphorically speaking, with, ‘hell following after’. But she never suspected that she was not an angel of healing and the balm of Gilead in disguise, to the suffering neighbors (TWIN, 1920, p.105).

Ela era uma alma simples e honesta, e por isso uma vítima fácil. Com os ensinamentos adquiridos nas suas revistas e aqueles remédios recomendados para tudo, prosseguia ela empolgada com suas receitas e levando consigo mil tormentos. Porém, não lhe passava pela mente que não era um anjo bom, porque se julgava portadora de um bálsamo para cada dor dos seus vizinhos (TWIN, 2001, p. 76).

Desse modo, notamos a experimentação moral e psicológica, pairando uma atitude dialógica, à medida que tia Polly dá vazão ao orgulho, pois de acordo com o narrador, não era um anjo bom e julgava ser alguém especial suavizando as dores dos vizinhos. Assim, podemos perceber outra personalidade em tia Polly.



AUNT POLLY SEEKS INFORMATION.

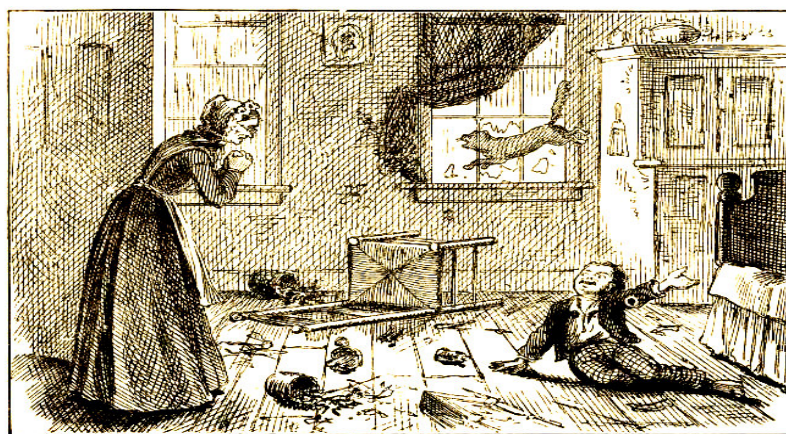
Fonte; <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

Seguindo a diretrizes menipeanas, Mark Twain faz uma abordagem sério-cômica com o jogo de aparência e essência, satirizando as instituições. Logo adiante, o leitor fica surpreso com os acontecimentos envolvidos com um novo medicamento que tia Polly descobriu: “Now she heard of Pain-killer for the first time. She ordered a lot at once. She tasted it and was filled with gratitude. It was simply fire in a liquid form” (TWIN, 1920, p.106). “Ouviu então, pela primeira vez, falar de um certo tônico, e recomendou logo uma porção. Provou-o e ficou radiante. Era simplesmente fogo líquido” (TWIN, 2001, p. 77). O tradutor optou por traduzir como um “certo tônico”, mas podemos observar no texto original do romance que se trata do nome de um medicamento, o que é reforçado pelo fato de Pain-killer estar grafado em maiúsculo, e, segundo nos informa Mark Twain,

It was not right to give the cat the "Pain-Killer"; I realize it now. I would not repeat it in these days. But in those "Tom Sawyer" days it was a great and sincere satisfaction to me to see Peter perform under its influence--and if actions do speak as loud as words, he took as much interest in it as I did. It was a most detestable medicine, Perry Davis Pain-Killer. Mr. Pavey's negro man, who was a person of good judgment and considerable

curiosity, wanted to sample it and I let him. It was his opinion that it was made of hell-fire.¹⁸

Na narrativa, a presença do medicamento provoca humor em virtude da reação provocada por ele em Tom e no gato Peter, pois quando Tom ofereceu o remédio ao gato, este aceitou imediatamente e saiu em disparada.



A GENERAL GOOD TIME.

Fonte; <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

O Remédio adquirido por tia Polly faz alusão aos pregões dos remédios que mencionamos anteriormente, considerados charlatanescos, visto que são preparados com grande porcentagem alcoólica. “Hell-fire” lembra ao leitor uma bebida destilada.

Constatamos que “Pain-killer” se refere a uma marca de analgésico muito utilizado naquela época, era novidade e tinha gosto horrível. Novamente, podemos constatar uma construção menipeana e satírica, o que nos remete a Bakhtin e sua exposição dos remédios charlatanescos e a sátira dos nomes.

¹⁸ Verificar *Autobiography of Mark Twain*. Disponível em <http://www.twainquotes.com/PerryDavis.html>

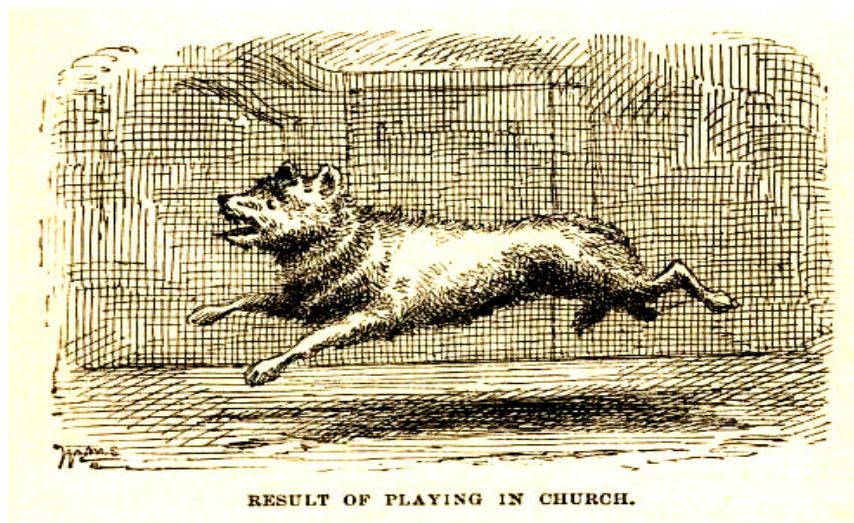
8. Podemos examinar a existência da violação das regras estabelecidas, violação do rumo dos acontecimentos, dos escândalos. O narrador, ao mesmo tempo em que remete a narração ao passado, traz à tona acontecimentos carregados de humor e de sátira às instituições preestabelecidas, e desvela a hipocrisia da sociedade. É o que o leitor pode constatar no episódio da cerimônia dominical, na qual Tom brincava com um besouro e apareceu um cachorro que desencaminhou a atenção de todos:

At last the frantic sufferer sheered from its course, and sprang into its master's lap; he flung it out of the window, and the voice of distress quickly thinned away and died in the distance.

By this time whole church was red-faced and suffocating with suppressed laughter, and the sermon had come to a dead standstill. The discourse was resumed presently, but it went lame and halting, (...) It was a genuine relief to whole congregation when the ordeal was over (...) (TWIN, 1920, p. 49).

(...) a vítima afastou-se do seu curso e foi estender-se no colo do dono; este fê-lo sair pela janela, e os uivos afastaram-se e perderam-se a distância.

Já então toda a gente sufocava o riso a custo, e o pastor calou-se por uns momentos. Recomeçou dentro em pouco, mas o discurso tornou-se ainda mais monótono e cheio de paradas; (...) foi um alívio para todos o fim da cerimônia (TWIN, 2001, p. 40-41).



RESULT OF PLAYING IN CHURCH.

Fonte; <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

O leitor nota nesse trecho que tudo é lançado em praça pública, ou seja, existe a banalização de uma situação formal. A ordem cedeu lugar à desordem, e o que estava entronizado, torna-se agora desentronizado. Isso já provoca um efeito - o riso, o ridículo.

Em continuação a essa passagem, “Tom Sawyer went home quite cheerful, thinking to himself that there was some satisfaction about divine service when there was a bit of variety in it” (TWIN, 1920, p. 49). “Tom Sawyer voltou para casa muito contente, dizendo consigo que não desgostava de assistir às cerimônias da igreja, desde que fossem um pouco variadas; (...)” (TWIN, 2001, p. 41), o que denota que o personagem protagonista, com franqueza, revestido de seu ponto de vista juvenil, critica as instituições, quando as considera maçantes, e que na sua opinião deveria ser mais diversificada e interessante.

O protagonista menipeano apresenta um comportamento ridículo e tedioso e, ri dos outros como o faz Menipo. Nas palavras de Williams – “ridiculous and lugubrious; he merely laughs at others as do Menippus (...)” (WILLIAMS, 1966, p. 26).

Nesse sentido, o leitor pode perceber a tessitura narrativa em *The Adventures of Tom Sawyer*, portando influências menipéias elaboradas com humor e incitando críticas ao preestabelecido, apresentando o *nonsense*, e provocando ambigüidades por meio de jogos entre a essência e a aparência, o real e o fictício.

São apreciadas na menipéia cenas de escândalo, comportamentos extravagantes, declarações deslocadas – “as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta (...)” (BAKHTIN, 1972, p. 101).

Esta estrutura menipeana, aparentemente sem sentido se mostra no trecho abaixo, em que o narrador convida os leitores a deixar fluir a imaginação, quando os garotos, tidos como mortos, chegam subitamente para seus próprios funerais. Na igreja, o sacerdote estava lembrando alguns fatos da vida concernentes aos meninos. Todos se emocionavam com o discurso:

The congregation became more and more moved, as the pathetic tale went on, till at last the whole company broke down and joined the weeping

mourners in a chorus of anguished sobs, the preacher himself giving way to his feelings, and crying in the pulpit.

There was a rustle in the gallery, which nobody noticed; a moment later the church door creaked; the minister raised his streaming eyes above his streaming eyes above his handkerchief, and stood transfixed! First one and then another pair of eyes followed the minister's, and then almost with one impulse the congregation rose and stared the three dead boys came marching up the aisle, Tom in the lead, Joe next, and Huck, a ruin of drooping rags, sneaking sheepishly in the rear! They had been hid in the unused gallery listening to their own funeral sermon! (TWIN, 1920, p. 152).

Os fiéis foram se comovendo à medida que estes discursos prosseguiam, até que todos se puseram a chorar num coro de soluços angustiosos, a exemplo do próprio pastor, no púlpito.

Houve na nave um ruído que ninguém percebeu; em seguida, a porta da igreja rangeu; o pastor levantou os olhos cheiros de lágrimas e ficou em transido. Primeiro, um par de olhos, depois outro, e, por fim, todos seguiram os do sacerdote; então, quase ao mesmo tempo, todos os fiéis se levantaram, mudos de espanto, ao verem os três meninos subiram a nave, Tom à frente, Joe a seguir e Huck atrás, caminhando timidamente, coberto de farrapos. Tinham estado escondidos numa galeria de que ninguém se servia, assistindo ao seu elogio fúnebre (TWIN, 2001, p. 103-104).

A menipéia, também, se ancora na sátira social. Deste modo, num cenário de liberdade e licença temporárias, o mundo oficial era sujeito a uma dessacralização. A vida festiva abolia as fronteiras entre o mundo e as ideologias oficiais e a cultura popular típica da praça pública. Mark Twain faz uso de sua obra fictícia com o mesmo intento. No capítulo IV, o leitor é transportado a um domingo ensolarado e tranqüilo. Tia Polly passa alguns sermões e Mary, prima de Tom, incita-o a decorar versos da bíblia, pois quem memorizasse determinado número de versos, ganharia prêmios, mas Tom foi incapaz de fazê-lo. Em seguida, saem para a escola paroquial; logo após, vinha o serviço religioso. O narrador descreve a cena paroquial com grande riqueza de detalhes e enfatiza os risinhos e ruídos dos participantes, sem deixar de mencionar o discurso enfadonho e extremamente sentimental do diretor. No excerto subsequente, o leitor pode apreciar uma das intervenções que o narrador realiza, no tocante à memorização dos versículos: “How many of my readers would have the industry and application to memorize two thousand verses, even for a Doré Bible?” (TWIN, 1920, p.34). “Quantos de meus leitores teriam a persistência e pachorra

de decorar dois mil versículos, mesmo para receber uma bíblia de Doré?” (TWIN, 2001, p. 32).

9. Bakhtin aponta a presença de oxímoros e antíteses como sabedoria e ignorância, alto e baixo, afirmação e negação, luxo e miséria, nobre e bandido. A menipéia joga com transformações bruscas e uma variedade de *mésalliances*. Em *The Adventures of Tom Sawyer* observamos esses contrastes frequentemente. O professor, o qual se mostra forte faz uso do terror e da palmatória nos alunos mais novos:

The schoolmaster, always severe, grew severer and more exacting than ever, for he wanted the school to make a good showing on Examination day. His rod and his ferule were seldom idle now – at least among the smaller pupils. (...) As the great day approached, all the tyranny that was in him came to the surface (TWIN, 1920, p. 177).

O professor, exigente o ano inteiro, tornou-se mais exigente e austero do que nunca, porque queria que os alunos fizessem provas brilhantes no dia do exame. A sua vara e a sua palmatória entravam agora mais do que nunca em ação, pelo menos entre os alunos menores.(...) À medida que se aproximava o grande dia, toda a sua tendência de tirano vinha mais à superfície (TWIN, 2001, p.118).

A seguir, notamos a existência de um contraste em que o professor, muito exigente e valente, tem o hábito de fazer uso de bebidas alcoólicas como apoio psicológico, para se sentir mais forte “(...) the master always prepared himself for great occasions by getting pretty well fuddled” (TWIN, 1920, p. 178). “O professor preparava-se sempre para as grandes ocasiões bebendo até ficar um pouco ébrio” (TWIN, 2001, p.118).

Destacamos ainda, as diferenças do “falar” entre Tom Sawyer e Huckberry Finn resultando num contraste agudo. Tom tem conhecimento, apesar de não gostar de ir à escola; seu amigo é semi-analfabeto, expressa-se de forma diferente:

“Lordy, I don’t want to foller him by myself!”
 “Why, it’ll be night, sure. He mightn’t ever see you – and if he did, maybe he’d never think anything.”
 “Well, if it’s pretty dark I reckon I’ll track him.
 I dono – I dono. I’ll try.”
 “You bet I’ll follow him, if it’s dark, Huck. Whay, he might ‘a’ found he couldn’t get his revenge, and be going right after that money”(TWIN, 1920, p. 223).

- Céus! Mas eu não quero segui-lo sozinho.
 - Será de noite, com certeza, e pode ser que ele nem veja você. E, se vir, não vai pensar em nada.
 - Bom, se estiver escuro, pode ser que eu o siga, mas não sei ...
 - Eu o seguiria, estando escuro, Huck. Pode estar certo. Se ele convencesse de que não podia se vingar, com certeza iria diretamente buscar o dinheiro (TWIN, 2001, p. 149).

Salientamos que esse contraste de diferentes modos de falar somente pode ser percebido no texto original.

O narrador vem corroborar nossa afirmação no momento em que expõe: “Huckleberry was filled with admiration of Tom’s facility in writing, and the sublimity of his language” (TWIN, 1920, p. 91). “Huckleberry estava pasmado com a linguagem sublime de Tom e a facilidade com que escrevia” (TWIN, 2001, p. 68).

10. A menipéia inclui elementos de utopia social congregados na forma de sonhos ou viagens a espaços misteriosos. Em *The Adventures of Tom Sawyer*, a utopia se mostra por meio do desejo de ter uma vida diferente, libertar-se dos padrões sociais, etc.

A partir do capítulo XIII, os meninos absortos pelo sistema de onde provêm e descontentes com o mesmo, com os costumes e convenções, despojam-se das roupas do mundo exterior e iniciam uma viagem, em que estariam livres da opressão escolar e social. Empreendem uma viagem a uma ilha paradisíaca – a ilha de Jackson, seguidos por seus sonhos de aventuras, ação e liberdade. Deixam para trás as convenções sociais, enveredam por aventuras perigosas dando relevo à fantasia.

Notamos no segmento abaixo sonhos, desejos de viajar a outras terras. A utopia está associada organicamente aos demais elementos desse gênero.

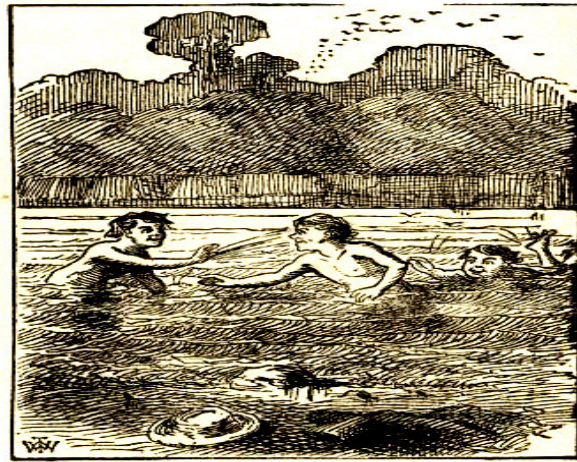
What if he turned his back, now, and disappeared mysteriously? What if he went away – ever so far away, into unknown countries beyond the seas – and never came back any more! (...) But no, there was something gaudier even than this. He would be a pirate! That was it! *Now* his future lay plain before him, and glowing with unimagined splendor. How his name would fill the world, and make people shudder! How gloriously he would go plowing the dancing seas, in his low, black-hulled racer, the *Spirit of the Storm*, with his grisly flag flying at the fore! (TWAIN, 1920, p. 74-75).

O que aconteceria se abandonasse tudo e desaparecesse misteriosamente? Que tal se fosse embora para muito longe, para países desconhecidos, além dos mares, e nunca mais voltasse? (...). Havia outra coisa ainda mais grandiosa do que todas as outras; seria pirata. Isso sim. Via agora o seu futuro claramente, e parecia-lhe uma carreira cheia de esplendor. Como o seu nome encheria o mundo, fazendo tremer os povos! Gloriosamente, iria pilhando todos os barcos pelos mares agitados, no seu barco comprido e negro, o *Temporal*, de bandeira negra ondulando a proa (...) (TWAIN, 2001, p. 57).

A utopia se apresenta no trecho a seguir em que Tom e seus amigos reunidos planejam colocar em prática os planos de liberdade de cada um.

Then they began to lay their plans. Joe was for being a hermit, and living on crusts in a remote cave, and dying, some time, of cold and want and grief; but after listening to Tom, he conceded that there were some conspicuous advantages about a life of crime, and so he consented to be a pirate. (...). So Jackson's Island was chosen. (...). There was a small log raft there which they meant to capture (...) (TWAIN, 1920, p. 112-113)

Então começaram a fazer projetos. Joe queria viver como um eremita, comendo côdeas de pão numa gruta longínqua, e morrer, um dia, de frio, de fome, e de desgosto, mas, depois de ouvir Tom, concordou em que era muito mais vantajosa a vida de crime e condescendeu em ser pirata. (...). Assim, a ilha de Jackson foi a escolhida. (...) Havia uma pequena jangada que tencionavam capturar; (...). (TWAIN, 2001, p. 81).



THE PIRATES' BATH.

Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>

11. Bakhtin salienta considerável uso dos gêneros intercalados como novelas, cartas, discursos oratórios, notícias, etc. A menipéia se caracteriza também pela fusão de discursos em prosa e verso. Os gêneros intercalados permeiam esta obra.

A narração se estrutura em movimentos normais do tempo, em seguida, os movimentos se aceleram, então, novamente ocorre uma desaceleração do tempo. Através desses movimentos, o real vai se metamorfoseando e perfazendo toda a obra. Tom se mostra envolto num jogo de aparência estrutural - fantasia versus realidade, em vários momentos este jogo se apresenta, como quando estava à procura de suas bolinhas:

(...) so he searched around till he found a small sandy spot with a little funnel-shaped depression in it. He laid himself down and put his mouth close to this depression and called:

'Doodle-bug, doodle-bug, tell me what I want to know! Doodle-bug, Doodle-bug, tell me what I want to know!'

The sand began to work, and presently a small black bug appeared for a second and then darted under again in a fright.

'He dasn't tell! So it was a witch that done it. I just knowed it' (TWIN, 1920, p.76-77).

Vasculhou em volta, e descobriu um lugar onde a areia fazia uma pequena cova. Deitou-se de bruços e, pondo a boca junto dessa depressão, disse:
 -Formiga-leão, formiga-leão, responda ao que quero saber! Formiga-leão, formiga-leão, responda ao que quero saber!
 A areia começou a se mover. Depois de alguns momentos um bichinho preto apareceu, para logo sumir outra vez, assustado.
 -Não se atreve a dizer. Isso significa que foi mesmo uma bruxa que se intrometeu. É como eu tinha imaginado (TWIN, 2001, p. 58).

Por meio do humor, este romance demonstra os aspectos superficiais do ser humano. O narrador reconhece os valores humanos e expõe as vicissitudes da vida. Esta tessitura é construída com humor e uma linguagem clara.

12. Os gêneros intercalados reforçam a multiplicidade de estilos e a natureza pluritonal da menipéia. Surge um novo enfoque da palavra enquanto material literário característico de toda linha dialógica em desenvolvimento da prosa literária. Notamos uma diversidade de estilos e tonalidades presentes nesta obra de Mark Twain, e podemos destacar as composições que os estudantes, no período das provas, elaboraram. Deste modo, emerge uma mescla de estilos. O narrador fusiona trechos da composição com a narrativa:

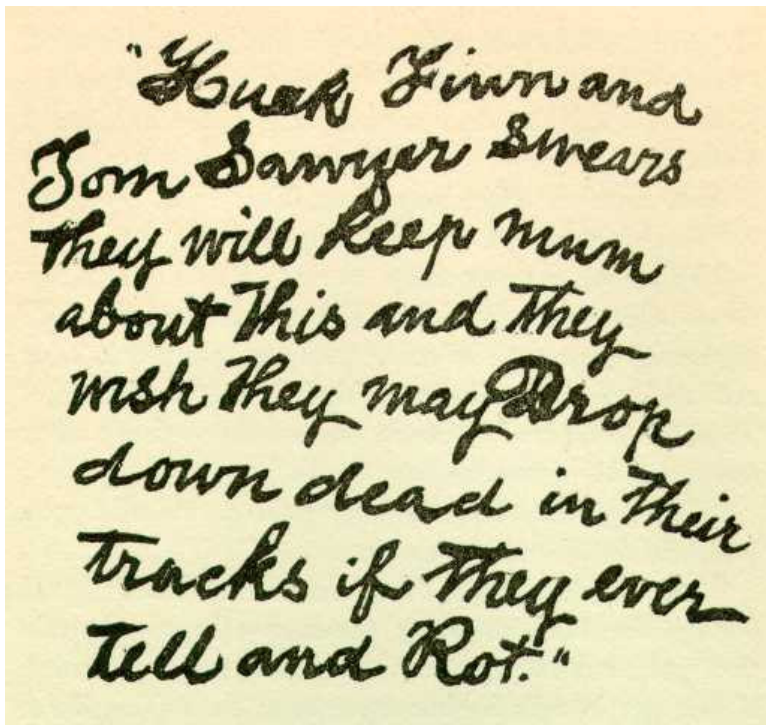
A MISSOURI MAIDEN'S FAREWELL TO ALABAMA

Alabama, good-by! I love thee well!
 But yet for a while do I leave thee now!
 Sad, yes, sad thoughts of thee my heart, doth swell,
 And burning recollections throng my brow!
 For I have wandered through thy flowery woods;
 Have roamed and read near Tallapoosa's stream;
 Have listened to Tallassee's warring floods,
 And wooed on Coosa's side Aurora's beam (TWIN, 1920, p. 182).

“O adeus ao Alabama de uma donzela do Missouri”

“Adeus, Alabama, meu querido Alabama! Tenho de deixar, e, embora não seja por muito tempo, dói-me o coração e tristes recordações turvam a minha fronte Vagueei pelos teus bosques floridos e junto do suave Talapoosa; escutei as ondas do mar e orei junto do Coosa ao romper da aurora (...)” (TWIN, 2001, p. 121).

Em outra passagem Tom Sawyer e Huck Finn presenciam o assassinato do dr. Robinson, no cemitério e, os dois amigos temerosos decidem fazer um juramento de que não contariam a ninguém o que viram, escrevendo em uma casca de pinho:



"Huck Finn and Tom Sawyer Swears they will keep mum about this and they wish they may drop down dead in their tracks if they ever tell and rot."

<http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/browse-mixed-new?id=Twa2Tom&tag=public&images=images/modeng&data=/lv1/Archive/eng-parsed>

“Antes a morte do que dizer alguma coisa.
Huck Finn e Tom Sawyer juram guardar segredo a esse respeito.
T.S. H.F.” (TWAINE, 2001, p. 68).

13. Na menipéia há uma preocupação com problemas político-sociais contemporâneos. É uma espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, retrata satiricamente a atualidade ideológica fazendo alusão a acontecimentos da época mostrando a evolução do cotidiano, tipos sociais, etc.

Trata-se de uma espécie de ‘Diário de escritor’, que procura vaticinar e ativar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. (...) O caráter jornalístico, a *publicística*, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da menipéia (BAKHTIN, 1981, p. 102).

O narrador faz um relato de um fato daquele momento fazendo uma descrição do comportamento das pessoas atuantes na escola de religião. Em seguida, o diretor portando o necessário e inevitável livro de hinos, inicia seu discurso; o narrador figurativiza e, sutilmente tece alguns comentários satíricos:

(...) – though why, is a mystery: for neither the hymn-book, nor sheet of music is ever referred to by sufferer. (...) his boot-toes were turned sharply up, in the fashion of the day, like sleigh-runners – an effect patiently and laboriously produced by the young men by sitting with their toes pressed against a wall for hours together. (...); and he held sacred things and places in such reverence, and so separated them from worldly matters, that unconsciously to himself his Sunday-school voice had acquired a peculiar intonation which was wholly absent on week-days (TWAINE, 1920, p.35-36.)

Por quê, é um mistério, visto que nem o diretor olha para o livro de hinos nem o cantor para a música (...). Os bicos das botas estavam arrebitados (segundo a moda daquele tempo) que lembravam as pontas das chinelas

turcas. Este efeito fora alcançado paciente e laboriosamente pelo Sr. Walters conservando-se durante horas seguidas sentado com os pés apoiados firmemente na parede fronteira. O diretor tinha um ar honesto, que correspondia exatamente à sua maneira de ser; era tão grande a sua reverência por coisas e lugares sagrados separava-os tanto de tudo o mais, que, sem dar por isso, a sua voz na escola aos domingos tinha uma entonação muito especial completamente diferente da dos dias de semana (TWIN, 2001, p. 32-33).

A descrição acima revela um arquétipo personificado no personagem do diretor da escola paroquial, um dos atributos da sátira menipéica. O narrador faz uma descrição minuciosa ironizando as características do personagem, que em uma situação de destaque como orador da escola dominical se porta de uma forma distinta em que se exacerbam o orgulho, a postura no púlpito e o tom da voz. A situação descrita remete ao passado, e se torna contemporânea toda vez que nos deparamos com alguém na mesma posição. Assim, o narrador mescla o discurso indireto e o direto, cedendo a voz ao diretor; e retomando sua voz com uma intervenção, diz ao narratário: “And so forth and so on. It is not necessary to set down the rest of the oration. It was of a pattern which does not vary, and so it is familiar to us all” (TWIN, 1920, p.36). “E por aí afora. Não é necessário repetir todo o discurso, cujo modelo não varia e é, por conseguinte, conhecido de todos nós” (TWIN, 2001, p. 33).

De acordo com Bakhtin (1981), as características da sátira menipéica se agregam em uma unicidade orgânica. O livro *The Adventures of Tom Sawyer* se reveste da sátira menipéica possibilitando ao narrador lembrar-se do passado e da vida de Tom Sawyer. Deste modo, o narrador serve-se da menipéica para falar da sociedade, educação, tipos sociais, por intermédio das aventuras dos meninos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Pensamos que o “mito da caverna” de Platão, que abordamos, cumpriu sua função em nossa dissertação, pois, tivemos uma intenção de caráter ilustrativo e educativo e, acreditamos que a simbologia do mito abre possibilidades reflexivas de gerar interesse pela literatura.

Nossos estudos mostram que Mark Twain portava uma imaginação fértil e um senso crítico vigoroso, e passou por várias fases no decorrer de sua vida, marcando uma firme posição enquanto escritor. Nos últimos anos de sua existência, exteriorizava suas críticas publicamente mediante palestras e discursos. Ao abordarmos o tema da sua fase antiimperialista tivemos o objetivo de possibilitar o enriquecimento da leitura da obra *The Adventures of Tom Sawyer*, pois aquele posicionamento do escritor coloca o romance em posição importante como instrumento de contestação dos valores e questionamentos da sociedade e convenções, além do que o conhecimento daquela vivência antiimperialista de Mark Twain, engendra novas buscas pelas suas obras e sinaliza maior interesse ao público leitor.

Evidenciamos em Mark Twain um escritor inconformado e crítico de seu meio social. Engendra personagens como Tom e Huck que são construídos com humor, ironia e sátira. Fizemos um percurso nessa obra mostrando o estilo de Mark Twain, e enfocando a sua maneira de ver o mundo e desse modo, construir seus personagens.

As concepções do escritor se traduzem em sátira e humor, que podemos apreciar em *The Adventures of Tom Sawyer*. As pesquisas e análises que realizamos, independentemente das concepções críticas do escritor, reforçam a presença de um humor satírico explicado em algum grau pelo humor local, e nos permitem remeter à presença da sátira menipéia na obra.

As características da sátira menipéia apontadas por Bakhtin se fazem perceber nesta obra, de acordo com nossos estudos. Esses apontam treze das características que o teórico descreve. Não observamos traços como a estrutura triplanar, em que a “ação e as síncries se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno” (BAKHTIN, 1981, p. 100); embora evidenciamos esta estrutura numa esfera subjacente.

A presença de treze características da sátira menipéia na obra em estudo às vezes se mostra frágil e outras, com maior ênfase, e observamos que a comicidade está marcada com nuances de melancolia, pessimismo e zombaria.

O humor e a sátira, mediante fantasias e deslocamentos entremeiam toda a narrativa desse romance. A história de Tom está submetida a uma sucessão temporal cronológica, num período de vários meses durante a primavera e verão. O narrador apresenta detalhadamente a vida de Tom nos primeiros capítulos, em que o tempo passa cronologicamente. Numa esfera menipeana, em alguns momentos, o tempo passa a se mover pseudo progressivamente. Tom quer fugir da vida monótona e se desloca para a liberdade o mais rápido possível. O tempo por vezes se acelera, para em seguida voltar à seqüência temporal.

Em *Anatomy of Criticism* (1996), Northrop Frye deixa evidente que a sátira menipéia está imbuída de aventuras e fantasias. Isso vem corroborar a presença da menipéia em *The Adventures of Tom Sawyer*, pois, estruturalmente trata-se de uma história de aventuras e fantasias.

A narrativa chega ao fim, e Huck encontra a riqueza que buscava e um lugar na sociedade opressora, porém, demonstra desejo de renunciar em função da liberdade. Com isso, Twain faz alusão aos valores sociais, criticando as instituições.

O estilo de Mark Twain é realista, claro, simples e informal. Sua obra é bem construída e, segundo Lewis Leary (1960) e outros críticos, Mark Twain influenciou muitos escritores como Ernest Hemingway. O escritor construiu esta narrativa com constantes jogos semânticos, como o aparente e o profundo, o real e a fantasia; apropriando-se de caricaturas e da metáfora da loucura – o aparentemente sem sentido. Isso faz alusão à sátira menipéia e torna esta obra atual.

Ao estudarmos *The Adventures of Tom Sawyer*, concluímos ser uma obra de reflexões ideológicas, embora não demonstradas diretamente. Notamos a sátira às instituições, as rebeldias de seus personagens perante a sociedade e aos padrões estabelecidos. Observamos um “fingimento” do narrador ao expor as experiências vividas pelos personagens, visto que o narrador corrobora esta afirmação, pois assumiu como fundamento a concepção de que os personagens que realmente existiram em sua infância.

A escritura menipeana se atualiza no romance de Mark Twain, o que podemos confirmar ao observarmos a presença das características marcantes deste gênero em sua obra, e evidenciando uma estrutura circular da sátira menipéia. O estudo das características nos resulta numa renovação do mundo da literatura, ao mesmo tempo em que enriquece nossa leitura e amplia a percepção da qualidade das obras do escritor.

O narrador onisciente mostra uma transparência de pensamentos e sentimentos dos personagens, e por meio de intromissões determina que a obra não se perca da função ideológica, trabalhando com sátira e humor, e também estabelecendo limites à medida que os cenários paradisíacos são explorados. Por meio da onisciência, o narrador exerce controle sobre os personagens que funcionam como títeres, apresentando e afirmando o ponto de vista do narrador.

Nesse romance, o autor mostra um sentimento de admiração pelo protagonista, Tom Sawyer, cujas atitudes demonstram inconformismo perante as mazelas da sociedade, e seus atos de rebeldia e heroísmo, apresentados sob a forma de ironia, desobediência e descontracção, defendem os valores da classe social a que pertence.

Evidenciamos, ainda, a importância das situações limítrofes, pelas quais passam os personagens, com suas angústias e prodígios.

Não há coincidência entre essência e aparência porque apresentam contradições. A realidade é repudiada ao estabelecer os contrastes agudos e os oxímoros que estão contidos no plano do enunciado.

A diversidade de gêneros está incluída na narrativa e tem o intuito de conferir a devida autenticidade aos fatos intrínsecos à obra, o que outorga estilos múltiplos e tonalidades variadas na enunciação, contribuindo para asseverar a presença da sátira menipéia no romance *The Adventures of Tom Sawyer*.

A sátira menipéia propõe elementos narrativos que permitem desferir crítica mordaz ao mesmo tempo em que aponta de forma inteligente o caráter ousado e subversivo do narrador. Concluímos que o estranhamento estruturado por Mark Twain aos valores éticos e morais pré-estabelecidos na sociedade, torna fácil a assimilação por um público mais intelectualizado, à medida que presenciamos a existência de um público leitor diverso que apreende a escritura de Mark Twain apenas como forma de diversão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. The position of the narrator in the contemporary novel. In.: *NOTES TO LITERATURE*. Translated from the german by Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia University Press, v. 1

AGUIAR e SILVA, V. M. de. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frates Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Forence-Universidade, 1981.

BARBOSA, J. A. A Crítica em série. In: *Estudos de literatura brasileira, de José Veríssimo*. 1ª série. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p. 9-31.

BENJAMIN, W. O narrador. Tradução José Lino Grünnewald. In: *Os pensadores XLVIII. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLAIR, W. Tom Sawyer. In: *Mark Twain: a collection of critical essays*. Editado por Henry Nash Smith. Prentice-Hall, Inc., Englewood, N. J.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.

BORGES, J. L. *Nueve Ensayos Dantescos*. Madrid: Selecciones Austral, 1983.

BRADBURY, M. *O romance americano*. Tradução Bárbara Eliodoro. Jorge Zoar Editor: Rio de Janeiro, 1991.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.53-80.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. Setor de filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CANDIDO, A. *Na sala de aula - caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática S/A, 1993.

CARNEIRO NETO, D. Tom Sawyer e Huck Finn perseguem a liberdade. *O Estado de São Paulo*, 04 de julho de 1999. Disponível em:
<http://www.estado.estadao.com.br/edicao/pano/99/07/03/ca2738.html>. Acesso em 20 maio 2005.

CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 13 ed. São Paulo: Ática, 2005.

COUTINHO, A. Prefácio da segunda edição. In: *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A, 1986, V.1., p. XI – LXI.

DOCA, H. H. *Humor e preconceito em The innocents abroad de Mark Twain*. Assis. 2000, Tese (mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, 2000.

DOCA, H. H. *Mark Twain: Um patriota antiimperialista e seu relato de viagem, The innocents abroad or the new pilgrim's progress*. Assis. 2005, Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, 2005.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento. In: *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FACHIN, L. A. Leitura e sua inscrição na narrativa romântica. In: *Ipotese revista de estudos literários*. V.4, nº 1, jan./jun. 2000. Juiz de Fora: EDUFIF, 2000, p. 65-82.

FANTINATI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. XV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e IV Seminário de Estudos Literários: Texto, contexto e intertexto, 1994, Assis. *Anais de estudos literários – IV*. São Paulo: Arte e Cultura. Assis: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, 1994. v 2 – Conferências, mesas-redondas e painéis, p. 205-10.

FORSTER, E. M. *Aspectos to romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto alegre: Editora Globo. 1969.

FRYE, N. *Anatomy of criticism*. New York: Atheneum, 1966.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GERTH, K. Satire. *Praxis deutsch*, v. 22, p. 83-86. Tradução Aluizia Hanisch e Álvaro S. Simões Jr, 1977.

GIRON, L. A. Harold Bloom. *Revista Época*: Banco de dados. Edição 246. Editora Globo S.A. Disponível em: www.epoca.com.br. Acesso em 03 fev. 2003.

GOLDSTEIN, N. S., BARBOSA, R. C. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GRAIEB, C. Se Mark Twain tivesse um blog. In: *Revista Veja*, 26 out. 2005, p. 126 -127.

HODGART, M. *La sátira [satire]*. Tradução Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1969.

HOWARD, L. *A Literatura norte-americana*. Tradução Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

ITUASSU, A. *A crítica social de Mark Twain*. Jornal do Brasil. Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2003/06/27/joride20030627003.html>, acesso em 28 jun. 2005.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JAMES, H. *A Arte do romance - Antologia de prefácios*. Organização e tradução Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JOZEF, B. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1986.

LEARY, L. *Mark Twain*. Tradução Anna Maria Martins. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

LEFEBVE, M. J. *A Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução J. C. S. Pereira. Coimbra: Librería Almedina, 1975.

LEONILDO, A. Os vencidos da vida: literatura e pessimismo em Portugal no século XIX. In: *Via Atlântica*. USP. São Paulo: Departamento de Letras clássicas e vernáculas, 2003, nº 6, p. 13-28.

NEIDER, C. *The autobiography of Mark Twain*. New York: Washington square Press, Inc., 1961.

RAMALHO, A. C. *LUCIANO. Diálogo dos Mortos*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1987.

MOTA, U. *O Traidor Mark Twain*. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2003/octubre/cul_006.htm. Acesso em 21 jun. 2006.

NOGUEIRA, N. H. A. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

NUNES, C. Mark Twain e Monteiro Lobato: Um estudo comparativo (1959). In: *Norte-americanos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura. 1970.

ORWELL, G. *A revolução dos bichos*. Tradução Heitor Ferreira. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1972.

PAINE, A. B. *The boys' life of Mark Twain*: Project Gutenberg etext. Release date 2001. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/>. Acesso em 10 out. 2005.

PEN, M. *Discutindo literatura*, ano 1 nº. 5, p. 24, coord. Clenir Bellezi de Oliveira. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

PHELPS, W. L. Mark Twain, Chief of Sinners. *The New York Times*, June 27, 1920. Disponível em: <http://www.twainquotes.com/19200627.html>. Acesso em 24 jun. 2005.

POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução Campos e J.P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970

REIS, C., LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RELIHAN, J. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

SEREZA, H. C. Mark Twain contra a guerra. *O Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 04 jun. 2003.

SIMPSON, J, R, S. *A dictionary of english folklore*. Oxford: Oxford UP, 2000.

SMITH, H. N. *Mark Twain a collection of critical essays*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J. 1963.

SMITH, L. D. Mark Twain, pretexts, iconoclasm. In: *Special issue Mark Twain at the turn-of-the century, 1890-1910*. Arizona Quarterly. Volume 61, number I. Arizona: Arizona Board of Regents University of Arizona, Spring 2005.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TEIXEIRA, I. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TWAIN, M. *A horse's tale*. Disponível em: <http://www.boondocksnet.com/twaintexts/horse>. Acesso em 24 jul. 2006.

TWAIN, M. *As aventuras de Tom Sawyer*. (Tradutor não mencionado). Martin Claret: São Paulo, 2001.

TWAIN, M. *As aventuras de Tom Sawyer*. Tradução Carlos H. Cony. Rio de Janeiro: Ediouro S/A, 1996.

TWAIN, M. *Autobiography of Mark Twain*. Disponível em:
<http://www.twainquotes.com/PerryDavis.html>. Acesso em 01 out. 2006.

TWAIN, M. *Patriotas e traidores antiimperialismo, política e crítica social*. Org. Maria Sílvia Betti. Tradução Paulo Cezar Castanheira, 2003.

TWAIN, M. *The adventures of Tom Sawyer*. New York: Harper & Brothers, 1920.

WAGENKNECHT, E. *Panorama do romance americano*. Tradução Esther de Carvalho, Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

WELLEK, R., WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WILLIAMS, J. S. *Towards a Definition of Menippean Satire*. Diss., Vanderbilt University, 1966.

ZWICK, J. *Anti-imperialism in The United States, 1898-1935*. Disponível em:
<http://www.boondocksnet.com/ai/index.html>. Acesso em 10 jul. 2006.

CRÉDITOS: GRAVURAS

Fonte:<http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>