UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

A CONSTRUÇÃO LINGÜÍSTICA DO RISO
NAS CRÔNICAS DE JOSÉ SIMÃO

Maria Teresa Rego de França

SÃO PAULO

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA.

A CONSTRUÇÃO LINGÜÍSTICA DO RISO
NAS CRÔNICAS DE JOSÉ SIMÃO

Maria Teresa Rego de França

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação
em Filologia e Língua Portuguesa do
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Doutor em Letras.

**Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira
Andrade**

SÃO PAULO

2006

BANCA EXAMINADORA

A meus pais, Manoel e Iracy.

A meu marido, José Luiz.

A meus filhos, José Luiz, Flávio e Tatiana.

A meus netos?

AGRADECIMENTOS

À querida orientadora, Prof^a Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, meu profundo agradecimento, não só pelas minuciosas leituras e sábios comentários com os quais fui contemplada, mas também pelo reconfortante apoio a mim oferecido, em um momento especialmente difícil da minha vida.

Meus reiterados agradecimentos à Prof^a Ana Rosa Ferreira Dias, minha orientadora no mestrado, cujas críticas e sugestões, sempre perspicazes, apontaram-me, neste novo trabalho, caminhos mais coerentes.

À Prof^a Lineide do Lago Salvador Mosca, de quem tenho muito orgulho de ter sido aluna e cuja vivacidade pessoal e dinamismo profissional me são admiráveis, meus agradecimentos pela fecundidade de suas observações.

RESUMO

Subjaz a este trabalho o objetivo de analisar como o riso e o risível são construídos lingüisticamente. A fundamentação teórica baseia-se em Bergson, Propp, Bahktin, Todorov, Raskin e Attardo. Inicialmente, procedemos a uma retomada histórica, buscando conhecer como o riso e o risível foram explicados por vários pensadores e teóricos de diferentes épocas. De Aristóteles a Freud, pudemos constatar o domínio de três grandes correntes teóricas: a psicológica, a sociológica e a psicanalítica. Somente quando a Lingüística se fixa como ciência, já no século XX, o fenômeno do riso passa a ser estudado sob a perspectiva estritamente lingüística. No segundo capítulo, procedemos à contextualização do *corpus* e buscamos verificar como a produtividade do humor – o dizer muito com pouco – se constrói em outra mídia. Se a comicização extratextual revelou-se típica nos textos analisados, também pudemos detectar que o humor de José Simão constantemente se realiza via paródia e apresenta características do cômico grotesco. Explicitar e exemplificar a Teoria Semântica do Humor, proposta por Raskin - para quem todo texto risível envolve a sobreposição de *scripts* e a presença de um gatilho que permite a passagem do modo sério (*bona fide*) para o modo *joke telling* (*non-bona fide*) – foram as ações que nortearam a elaboração do nosso terceiro capítulo. Já o quarto capítulo foi dedicado exclusivamente ao humor das palavras, ou seja, ao humor verbal cuja motivação inicial decorre de se explorarem os aspectos sonoros, significantes. O último capítulo, dedicado à análise, permitiu-nos constatar como a clássica divisão de Cícero (humor da *res* e humor da *verba*) permanece atual: as piadas trocadilhescas e as situacionais bem o comprovam.

Palavras-chave: crônica; riso; humor de ação; humor de palavras; paródia.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse as the humor and the laugh are linguistic made. The theory's statement is based on Bergson, Propp, Bahktin, Todorov e Attardo. Firstly we made a historical retrospective, trying to know as the humor and the laugh were explained by several thinkers and theorists throughout the different ages. From Aristotle to Freud we could realize the domain of the three remarkable current theories: the psychological, the sociological, the psychoanalytic. Only when the Linguistic was considered as a science - which happened just on the XX century - the humor's phenomenon started to be studied from a proper linguistic side of view. On the second chapter, we focused the *corpus* and we tried to verify how the humor's productivity - as to say lots in few words - is made in another media. We noted that extratextual comic action was the typical one in the studied texts and we also realized that José Simão's humor is often parodist and so it shows typical characteristics of the grotesque comic. To explain and to give some examples of the "Semantic Theory of Humor" proposed by Raskin - to whom all the humor texts involves a overlap of scripts and the presence of a trigger which provides the passage from the *bona fide* to the *joke telling* mode - were the actions that leaded the elaboration of the third chapter. The fourth chapter was dedicated specifically to the humor of the words, it is to say: the verbal humor which bases come from the sonorous aspects of the words. The last chapter, dedicated to the final analysis, let us realized as the classic division of Cicero (humor of *res* and humor of *verba*) remains between us: the jokes and the punners can prove it.

Key words: chronicles; laugh; humor of action; humor of words; parody.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
------------------------	----------

CAPÍTULO 1 - AS TEORIAS SOBRE O RISO: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

1.1 O riso como objeto de estudo.....	10
1.2 O riso segundo Platão.....	15
1.3 O riso na concepção aristotélica.....	16
1.4 Cícero e o bom humor latino.....	18
1.5 O riso segundo Quintiliano.....	21
1.6 O riso ecoa na Idade Média.....	24
1.7 O riso no Renascimento.....	29
1.8 A teoria bergsoniana.....	31
1.9 A contribuição de Freud: o riso como economia psíquica.....	38
1.10 A comicidade para Wladimir Propp.....	40
1.11 Humor oriental: breve incursão.....	48
1.12 Algumas conclusões.....	56

CAPÍTULO 2 - APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DO *CORPUS*

2.1 José Simão: Jornalista, humorista ou colunista social?.....	61
2.2 A seleção do <i>corpus</i>	70
2.3 As crônicas de José Simão: um gênero híbrido	72
2.4 A visão carnavalesca do mundo nas crônicas de José Simão.....	82
2.4.1 O cômico grotesco.....	82
2.4.2 As festas medievais e a visão carnavalesca do mundo.....	92
2.5 Paródia, paráfrase & cia.....	95.
2.6 Paródia e comicidade.....	104

2.7 Estratégias parodísticas.....	111
2.8 Riso e contexto.....	119
2.8.1 Comicização diegética, extradiegética e extratextual.....	123
2.8.2 Relação cômica, espirituosa e humorística.....	125
2.9 Algumas conclusões.....	128

CAPÍTULO 3 - O HUMOR DE AÇÕES

3.1 Afinal, o que é humor?.....	133
3.2 A teoria semântica do humor.....	135
3.3 O modo do humor.....	137
3.4 A sobreposição de <i>scripts</i>	141
3.5 Os gatilhos para a mudança de <i>scripts</i>	142
3.6 O humor sexual.....	151
3.7 O humor étnico.....	171
3.7.1 O <i>script</i> das distorções lingüísticas.....	172
3.7.2 O <i>script</i> da parvoíce.....	176
3.7.3 O <i>script</i> da sovinice e o da esperteza.....	182
3.8 O humor político.....	187
3.9 Algumas conclusões.....	195

CAPÍTULO 4 - O HUMOR DE PALAVRAS

4.1 Os chistes retóricos de Freud: uma releitura.....	200
4.2 Os chistes retóricos: forma evoluída de humor?.....	218
4.3 Trocadilhos: teorias lingüísticas.....	223
4.3.1 As diferentes taxionomias.....	225
4.3.2 Taxionomias baseadas em fenômenos lingüísticos.....	225
4.3.3 Taxionomias sistemáticas.....	228
4.3.3.1 A taxionomia de Milner.....	228
4.3.3.2 A taxionomia de Hausmann.....	234
4.3.4 Taxionomias baseadas na estrutura superficial.....	236
4.3.5 Taxionomias ecléticas.....	247
4.4 Trocadilhos e ambigüidade.....	249

4.5 Trocadilhos e contexto.....	254
4.6 Algumas conclusões.....	262

CAPÍTULO 5 - ANÁLISE DO *CORPUS*

5.1 Palavras iniciais.....	264
5.2 Textos analisados.....	271

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	293
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	300
--	------------

ANEXOS.....	305
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

A questão do riso e do risível sempre permeou as nossas indagações. Textos engraçados, jocosos, debochados ganhavam de imediato o nosso interesse, despertavam as nossas reflexões e nos induziam à busca de explicações. O riso nos parecia um enigma a ser desvendado. Afinal de que ri o homem? De ações humanas não condizentes em determinadas situações? Do jogo de palavras? Do ilógico da situação? Intuíamos algo de insidioso no riso.

Um outro dado intrigante dizia respeito à relação locutor/leitor/objeto do riso. O orador, ou seja, aquele que desvela o risível de um determinado objeto se coloca numa posição superior em relação a este mesmo objeto? O velho aforisma “rindo se corrigem os costumes” não subsume essa pretensa superioridade do orador, na medida em que pressupõe que aquele que desvela o ridículo de determinadas ações ou situações pode conscientizar o Outro?

De que mecanismos lingüísticos se vale o locutor para levar o seu interlocutor ao riso? Os mecanismos que formalizam o riso devem primar pelo ineditismo ou não? O riso é socialmente circunscrito ou pode apresentar algumas categorias universais? Enfim, como se constrói o riso?

Diante de assunto tão instigante e tão abrangente, urgia que norteássemos a nossa pesquisa e uma retrospectiva histórica das teorias sobre o riso se nos afigurou o caminho mais lógico. Para tanto, recorreremos, inicialmente, a Attardo (1994) e Alberti (1999) cujas obras se mostraram indispensáveis para quem pretende se debruçar sobre assunto tão atual e ao mesmo tempo tão antigo: o riso como objeto de especulações filosóficas remonta à Antigüidade. Com Aristóteles, Cícero e Quintiliano aprendemos as duas grandes categorizações do riso: o das ações e o das palavras.

Aprendemos também que as tentativas de se estabelecerem as categorias do risível foram notoriamente marcadas, até o século XX, pela inspiração aristotélica, uma vez que se pautaram pela distinção entre comédia e tragédia, considerada a primeira um gênero menor, pois menos nobre. De Bakhtin, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada originalmente em 1965¹, nos veio a certeza de que ecos do riso medieval – riso grotesco e alegre – podem ser ainda hoje perceptíveis nas debochadas paródias modernas.

Do racionalismo tipicamente renascentista, não só a busca de explicações para os aspectos fisiológicos do riso (Joubert), mas, pela segunda vez na história (Demócrito já asseverara), a constatação quanto a suas propriedades terapêuticas. Com Hobbes, Kant e Schopenhauer temos, grosso modo, a continuação da linha platônica, ou seja, a idéia de que o riso encerra agressividade, pois quem ri desvela as fraquezas e defeitos do ser risível e, assim procedendo, coloca-se como um ser superior.

De modo geral, as pesquisas e especulações sobre o riso apresentam, até o limiar do século XX, um caráter marcadamente filosófico, e mesmo Bergson, ao publicar em 1900², sua famosa obra *O riso*, verdadeiro tratado sobre o assunto, revela a influência

¹ Historicamente, julgamos fundamental anotar a data da primeira publicação, muito embora tenhamos nos servido para a elaboração desta tese da edição brasileira de 1996, conforme indicam as referências bibliográficas finais.

² Novamente, adotamos para a nossa pesquisa uma publicação brasileira, bibliograficamente referida no final desta tese.

platônica, na medida em que muitas das leis³ propostas pelo autor para explicar a comicidade decorrem da antinomia corpo x alma. Já Freud, na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, datada de 1905⁴, ao buscar interpretar os sonhos, procede a instigante análise dos chistes retóricos, uma vez que o elemento verbal é a face mais observável da simbologia dos sonhos.

Chegamos assim ao século XX, em cuja segunda metade, há uma eclosão dos estudos lingüísticos: a Lingüística se torna uma ciência autônoma e os estudos sobre o riso ganham em especificidade. Conhecer como as diferentes teorias lingüísticas abordaram e analisaram o fenômeno do riso passou, conseqüentemente, a ser o nosso segundo objetivo específico.

Descobrimos Wladimir Propp, filólogo russo, que publicara, em 1946⁵, a obra *Comicidade e riso* e - embora seus exemplos tenham sido tirados exclusivamente do folclore russo e da obra de Gogol - é patente em seu trabalho a influência de estudiosos alemães. É curioso que, inclusive, as referências e as críticas à teoria bergsoniana⁶ não escondam uma série de semelhanças entre os dois. Convém realçar ainda a vaidade confessa de Propp quanto ao método indutivo por ele adotado: o autor não assume - como sói acontecer - um paradigma analítico prévio. Não. Ele parte do concreto, dos dados empíricos, dos efeitos cômicos observados, para chegar à teoria e isso nos parece invejável como método inicial de pesquisa.

Se a retrospectiva histórica possibilitou uma visão mais ampla sobre o fenômeno do riso, ela também criou em nosso espírito a necessidade de um contraponto, até porque pouco se nos revelou sobre o humor oriental. Buscando, pois, endossar a nossa hipótese de que o humor e o riso (usaremos indistintamente tais palavras) possuem mecanismos

³ Bergson afirma que o risível é facilmente criado quando a alma se rende aos imperativos do corpo. *O corpo sobrepujando a alma* é, pois, uma das leis da comicidade. Uma personagem que, por exemplo, apresenta um tique nervoso, facilmente se torna cômica.

⁴ Também aqui, em respeito à cronologia, anotamos a data da primeira publicação. Para a consecução desta tese foi usada uma edição espanhola, cujas especificações aparecem nas referências bibliográficas finais.

⁵ O procedimento anterior foi reiterado: fizemos questão de registrar a data da primeira publicação. As referências bibliográficas da edição que nos serviu de apoio encontram-se no final deste trabalho

⁶ Embora tais críticas sejam freqüentes, a percepção de que há muitas semelhanças entre os dois autores nos propiciou uma série de comparações, que serão anotadas no primeiro capítulo desta tese.

universais, realizamos uma breve incursão no humor oriental, mais exatamente naquele realizado pelos zen-budistas. A obra de Hyers (1974) não só nos serviu de roteiro, mas também nos confirmou que estávamos no caminho certo: a dessacralização do sério e do sacro é inerente ao humor, tanto no Ocidente quanto no Oriente.

Munidos, pois, de valiosas e inúmeras informações provenientes da retrospectiva realizada, elaboramos um quadro com as categorias analíticas já propostas. Intuíamos que tal quadro, mais do que representar um guia para as nossas análises, significava um registro que possibilitaria comparações e conclusões futuras. Na verdade, não nos movia ainda o procedimento analítico, mas a certeza de que os ensinamentos antigos sempre trazem a chave para solucionar as indagações presentes.

Apresentados autor e obra, procedemos, já no segundo capítulo, à apresentação do *corpus* selecionado, a saber: todas as crônicas publicadas pelo jornalista José Simão na *Folha de S. Paulo*, nos meses de agosto a novembro de 2004 (mais exatamente até o dia 04/11), as quais versaram sobre três assuntos veiculados à exaustão naquele ano: os Jogos Olímpicos, na Grécia, as eleições para prefeito e para a vereança, ocorridas em todo o Brasil, e as eleições à presidência dos EUA. Queremos apenas registrar que algumas crônicas – pouquíssimas – publicadas anteriormente ao mês de agosto e que, de certa forma, inspiraram a escolha do *corpus* desta pesquisa, foram mantidas, bem como as observações que sobre elas fizemos.

Inspirados em Propp, assumimos, a partir deste capítulo, um constante diálogo entre o *corpus* e a teoria, um incessante ir e vir em que observação empírica e teoria se alternavam e de completavam. Pudemos não só constatar a atualidade das categorias clássicas propostas por Aristóteles e recuperadas por Cícero, mas também associar o *riso de ação* à questão da narratividade e o *riso de palavras* à da argumentatividade. Isso nos favoreceu a percepção do caráter fragmentário das crônicas de José Simão, visto que, se as piadas subsumem pequenas narrativas envolvendo ações estapafúrdias dos colunáveis, os comentários jocosos, feitos à situação enunciativa, tendem a criar o efeito risível por meio dos jogos de palavras.

Na verdade, a questão dos gêneros se anunciava, mesmo porque as crônicas mais nos pareciam uma colagem bastante criativa de gêneros menores: piadas, *slogans*, comentários, manchetes, verbetes de dicionário, pequenas notícias, enquetes. São crônicas tão fragmentadas que a unidade temática parece decorrer da própria necessidade de se criarem os efeitos cômicos. Aliás, a par da questão dos gêneros, a própria noção do cômico precisou ser revista. A da crônica também: a obra *Estética da criação verbal*, de Bakhtin, publicada inicialmente em 1979⁷, foi revisitada; as obras de Antonio Candido (1980) e Maingueneau (2001) também.

Associar o cômico grotesco bakhtiniano à moderna teoria da paródia requereu que relêssemos Sant'Anna (2004) e nos reportássemos a Hutcheon (1989). De fato, se a paródia literária é intertextual, a paródia levada a cabo por José Simão é extratextual: é um rebaixamento alegre da realidade noticiada, no qual, via de regra, as caricaturizações grotescas dos atores da notícia são fontes de riso.

Contudo, se o cômico grotesco só pode ser entendido dentro de sua época, como bem nos apontou Bakhtin, é inegável que sua influência a ela não se limita. Martins (1995), a propósito da paródia surrealista, destaca-lhes algumas estratégias que se revelam correlatas àquelas comumente usadas no grotesco medieval, tais como as descrições grotescas, os oxímoros, o gosto pelos trocadilhos, o uso constante da paronomásia. Enfim, estratégias lingüísticas que, além de facilitarem a construção do desequilíbrio cômico, geralmente sintetizam subversões dentro do próprio código lingüístico.

Ainda neste capítulo, movidos pela curiosidade de melhor entender as motivações do riso e pela necessidade de perceber o real papel do contexto para a consecução do primeiro, havemos por bem observar a construção do risível em outra mídia. A obra de Almeida (1999), em que o autor analisa as HQs francesas, intituladas *Les Frustrés*, propiciou-nos *insights* importantes. Ao analisar a narratividade típica de tais HQs,

⁷ O rigor histórico nos obriga a redundâncias: as referências da edição de que lançamos mão encontram-se na bibliografia final.

Almeida não só destaca que a produtividade do humor – o dizer muito com pouco – é altamente inferencial, mas também analisa a questão das instâncias discursivas nelas envolvidas.

Se, numa história em quadrinho, a função comicizante está a cargo dos personagens, a comicização é *diegética*: as histórias narram-se a si mesmas. Se tal função é fruto da perspectiva de um narrador, a comicização se diz *extradiegética*. Ambas, comicização diegética e extradiegética, realizam-se no nível do enunciado, visto que ocorrem no mundo representado. Já a comicização *extratextual*, ou seja, aquela que diz respeito ao nível da enunciação, decorre da percepção do leitor, o que significa dizer que decorre da interação autor/leitor. Em outras palavras, a comicização extratextual é típica do *corpus* em questão.

Realizada a retrospectiva histórica, apresentados autor e *corpus*, o terceiro e quarto capítulos foram dedicados às teorias estritamente lingüísticas. A SSTH (*Semantic Script Theory of Humor*) ou teoria semântica de Raskin (1985) revelou-se, indubitavelmente, a mais elucidativa e abrangente. Ter ciência de que o texto humorístico trabalha com sobreposição de *scripts*, perceber que os gatilhos não só subsumem a pista para que o leitor mude do modo *bona fide* para o *non-bona fide*, saber que tal pista envolve um cálculo, uma previsão feita pelo locutor em relação ao leitor, foram alguns conhecimentos que se mostraram imprescindíveis para quem, como nós, buscava compreender a construção do riso e do risível.

Aprender com Raskin (op.cit) que o humor trabalha com oposições básicas, algumas de natureza mítica, praticamente universais, e que elas fundamentam estereótipos e preconceitos comumente presentes em piadas, permitiu-nos uma compreensão mais realista do próprio fenômeno do riso. Deu-nos segurança para afirmar que o riso é essencialmente dicotômico, o que talvez justifique o fato de, historicamente, ter sido associado a um engano, a um deslocamento, ao elemento surpresa. E - por que não dizer? – à própria maldade.

Perceber como o humor sexual, o ético e o político, segundo a divisão raskiniana, desvelam a pretensa superioridade de uma personagem sobre outra, ou a do locutor sobre as personagens (como ocorre na comicização extratextual, típica, por exemplo, das crônicas de José Simão) pode ser o caminho para entendermos o que reputamos ser uma característica prototípica do risível: aquele que ri se coloca numa posição superior ao objeto do seu riso. Os antigos já haviam feito tal afirmação.

Se a teoria scriptural esclarece os mecanismos semânticos indispensáveis ao humor verbal, é indiscutível que os exemplos analisados por Raskin (1985) focalizaram, essencialmente, pequenas narrativas cômicas, ou seja, as piadas, razão pela qual adotamos para este terceiro capítulo o título “O humor de ações”.

Como forma de marcar a oposição entre o humor verbal de ações – que em geral reporta ações jocosas e/ou estapafúrdias – e aquele deflagrado, intencionalmente, por meio de um jogo fônico, ou seja, de brincadeiras com os significantes, intitulamos o quarto capítulo de “O humor de palavras”. Nele, fundamentalmente, discutimos diversas teorias sobre os trocadilhos.

Ler e reler a *Teoria dos Símbolos*, de 1977⁸, acompanhar a capacidade de Todorov para simplificar e sintetizar com tanta clareza a teoria freudiana dos chistes retóricos foi uma experiência gratificante. A percepção de que os trocadilhos ou os jogos fônicos trabalham basicamente com a presença de dois elementos – ocorrendo, assim, a antanáclase ou a paronomásia – ou com a ausência de um deles – realizando a condensação por silepse ou por contaminação – facilitou-nos o árduo trabalho de estabelecermos algumas categorias analíticas.

Com base em Attardo (1994), entramos em contacto com diversas teorias que, para classificar os trocadilhos, priorizavam: 1º) ora os fenômenos lingüísticos neles envolvidos (homonímia, polissemia, por exemplo); 2º) ora a ocorrência do trocadilho no eixo sintagmático ou paradigmático (a teoria todoroviana pode ser aqui considerada); 3º)

⁸ Tal data diz respeito à primeira edição da obra e não àquela por nós adotada.

ora a questão da distância fonêmica necessária para que duas palavras consubstanciem, de fato, um trocadilho; 4º) ora a mistura das perspectivas anteriores: são as chamadas teorias ecléticas que, segundo Attardo, encerram a melhor perspectiva para quem se dedica a assunto tão rico e abrangente.

Antes de procedermos à análise do *corpus* selecionado – embora tenhamos ao longo desta tese procedido a constantes análises, visto que endossamos a metodologia sugerida por Propp – buscamos resolver uma questão que, a nosso ver, ficara pendente: um jogo de palavras, uma brincadeira verbal pode ser considerada uma piada ou, melhor dizendo, pode se configurar como uma narrativa mínima? Para solucionar tal dúvida, recorremos a Morin (1971) e às suas funções narrativas: a de normalização, a interlocutória e a disjuntória.

Queremos ainda ressaltar que encontramos respaldo para muitas das nossas conclusões em Possenti (2001), em especial no que diz respeito à questão da dependência do discurso do riso ao contexto. Dito de outra forma: endossar o aforisma bergsoniano de que “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” implica negar a universalidade do humor e das estratégias lingüísticas necessárias a sua construção e interpretação? E mais: em que medida tal questionamento nega a nossa hipótese básica de que tais estratégias podem ser consideradas universais?

Essa volta ao ponto de partida, que as indagações acima representam, leva-nos a supor que é chegado o momento de buscarmos as respostas. Vamos a elas?

“O recuo até as teorias do riso na Antigüidade tem ainda a vantagem de evitar alguns equívocos na leitura contemporânea de textos teóricos. Se não se conhecem as recorrências na história do pensamento sobre o riso, corre-se o risco de se salientar, em muitos autores teses que não lhes são exclusivas, ou, ao contrário, de não identificar questões cuja importância está ligada a tradições teóricas hoje esquecidas”. (Alberti, 1999:8).

CAPÍTULO 1 - AS TEORIAS SOBRE O RISO: PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1- O RISO COMO OBJETO DE ESTUDO

A constatação de que o riso é um traço distintivo da natureza humana tem levado filósofos, antropólogos, lingüistas, etnólogos, entre outros, a questionamentos sobre a essência e as motivações do riso. O interesse que o assunto desde sempre despertou talvez explique não só a existência de uma vasta bibliografia a respeito, bem como a coincidência de algumas categorias de análise, oriundas de diferentes teorias.

Ao elaborar um panorama das pesquisas sobre o humor, Attardo (1994) faz observações imprescindíveis, principalmente com relação às perspectivas de análise. Em outras palavras: até o Renascimento, o humor é analisado de uma forma globalizada, mesmo porque o conhecimento ainda não se subdividira em disciplinas estanques. De fato, as teorias renascentistas são marcadas por uma visão global do humor, como elemento integrante da discussão sobre a comédia:

Os teóricos da Renascença (...) são os últimos a proporem teorias “globais” sobre o humor, isto é, teorias que tentam levar em consideração todos os aspectos do fenômeno, sob um ponto de vista de integração holística. Em outras palavras, o humor é uma parte integrante da discussão sobre a comédia como um gênero literário e oratório, como ocorreu não só com as teorias clássicas, mas também com as medievais ⁹ (op.cit., p.45).

Contudo, como decorrência da especialização que se forjara no bojo do século XVI, assistimos, nos séculos seguintes, à gradativa cisão do Conhecimento e as teorias sobre o humor passam a ser elaboradas dentro de campos específicos: o da sociologia, o da

⁹ *The Renaissance theorists examined in the previous section are the last to propose “global” theories of humor – that is, theories that try to account for all the aspects of the phenomenon in an integrated holistic approach. In other words, humor is an integral part of the discussion about comedy as a literary and oratory genre in their treatment, as it was in the Classical theories and their Medieval continuations.*

psicologia, o literário, o filosófico, etc. A visão unitária e globalizadora, típica da Antiguidade e que persistira até o Renascimento, fora perdida. De qualquer forma, do ponto de vista estritamente lingüístico, pouco se revelou sobre o humor, mesmo porque a Lingüística só se definiu como disciplina autônoma, a partir do século XX.

Essas observações talvez nos ajudem a entender não só a oscilação entre duas categorias de análise - ou seja, uma mais global que pode ser associada às teorias clássicas do riso e outras, mais específicas, que isolam tal fenômeno dentro dos respectivos campos de conhecimento de cada disciplina - mas também a nossa própria dificuldade em estabelecer tais categorias.

Na introdução da obra em que apresenta análises lingüísticas de piadas, Possenti (2001) faz uma distinção, que nos parece fundamental. Para o autor, a diferença entre um estudo lingüístico de piadas e estudos de outra natureza reside na pergunta a que se busca responder. Se a preocupação é de natureza sociológica, psicológica ou antropológica, por exemplo, a pergunta norteadora é *por quê?* Já se a preocupação é estritamente lingüística, a pergunta-chave é *como?*

Portanto, segundo o autor, é a perspectiva, é o ponto de vista que distingue um estudo lingüístico de outro estudo qualquer. Embora tal afirmação não seja inédita (Saussure já se referira à “mirada”), é profundamente pertinente, uma vez que nos dá o norte para a análise do *corpus*. Devemos, pois, como lingüistas, tentar responder *como* o riso é deflagrado. Anote-se, ainda, que Possenti é claríssimo quando identifica as fontes da sua postura analítica, conforme se pode constatar no trecho:

A melhor maneira de estabelecer a diferença entre um tratamento lingüísticos da piada e outra abordagem qualquer dos mesmos textos talvez seja utilizar os termos de Raskin, segundo o qual a lingüística explica o “como” e não o “porquê” do humor. Ou, nos termos de uma distinção já clássica e retomada por Jameson, a propósito de textos literários, em *O inconsciente político*, não se tentará aqui explicar o que as piadas significam, mas como funcionam. (op. cit.,p.15-6)

Insistindo na idéia de que muitos estudiosos do humor se atêm mais à interpretação do que propriamente à explicitação do funcionamento lingüístico das piadas, Possenti é irônico quando aponta esse desvio como sendo usual nas análises de textos humorísticos, especialmente nas piadas, como bem o demonstra a crítica que o autor faz a Chiaro:

Chiaro fez, embora em menor grau, o que sempre fizeram psicólogos e outros “ólogos”: supõe que o funcionamento das piadas é óbvio (já que todos as entendem), e dedica-se às explicações, às interpretações, enfim, ao que elas significam. Não sei por quais razões todos estes explicadores imaginam que tratar de fatores lingüísticos é chato e tratar de fatores psicológicos, sociológicos, culturais etc. é charmoso. (op. cit., p 20).

A constatação de Possenti de que a Lingüística só tem a ganhar se as piadas forem consideradas textos dignos de análise, levou-nos de imediato à associação com a própria história do riso, visto que este foi sempre considerado um gênero movido por sentimentos menos nobres, menores. Esse desinteresse pelos mecanismos lingüísticos do riso pode ser considerado um reflexo deste preconceito maior, ou seja, o de se considerar o humor um gênero menor.

As citações anteriores serviram para ilustrar a dificuldade – que, como vimos, não é um privilégio nosso – em se estabelecerem critérios de análise em campo tão imiscuído como o do humor e o do riso. Constatada tal dificuldade, retomamos, neste ponto, as explicações de Attardo (1994) para quem, grosso modo, Aristóteles, Cícero e Horácio subsumem o paradigma a partir do qual os debates sobre o riso são colocados durante toda a Renascença. Todavia, tal constatação não nos autoriza afirmar que os teóricos renascentistas simplesmente reproduziram as teorias clássicas do humor, até porque, embora suas raízes sejam inegavelmente clássicas, foram responsáveis por inúmeras e originais contribuições:

Aristóteles, Cícero e Horácio são os três pensadores que determinam o paradigma do debate; as teorias renascentistas endossam ou refutam as idéias deles, mas, de qualquer forma, precisam levar-lhes em consideração. Todavia seria extremamente simplista entender o Renascimento como mera reprodução das idéias clássicas sobre o humor. Apesar de os autores do

Renascimento estarem profundamente ligados à imitação dos clássicos, seus trabalhos também apresentam pensamentos originais, alguns desvios das normas clássicas e sínteses com diferentes pontos de vista sobre o humor.¹⁰ (op.cit.,p.45)

Portanto, em virtude da especialização ocorrida e do fato de que a Lingüística só se configura como disciplina autônoma a partir do século XX, as modernas teorias sobre o humor, ou seja, as teorias pós-Renascimento e pré-século XX, apresentavam-se sempre sob o viés de algum campo específico do conhecimento. Nesse sentido, a classificação adotada por Attardo (1994:47) foi reveladora. Ele distingue três grandes famílias teóricas, conforme podemos observar no quadro que se segue:

QUADRO I – AS TRÊS FAMÍLIAS TEÓRICAS (Attardo, op.cit., p.47)

CAMPO COGNITIVO	CAMPO SOCIAL	CAMPO PSICANALÍTICO
Incongruência	Hostilidade	Liberação
Contraste	Agressão	Sublimação
	Superioridade	Liberação
	Triunfo	Economia
	Derrisão	
	Depreciação	

As famílias teóricas contidas no campo Cognitivo têm esta designação porque, grosso modo, entendem o humor como a cognição (percepção) de uma incongruência, de uma incompatibilidade, o que, de certa forma, as associa ao campo da psicologia. McGhee, citado por Attardo (op.cit., p.48), fornece uma explicação eficaz sobre a essência de tais teorias, quando afirma:

¹⁰ Aristotle, Cícero, and Horace are the three thinkers who determine the paradigm of the debate; the Renaissance theorists agreed or disagreed with them, but needed to take these works into account in any case. Despite this, the view of the Renaissance as a mere repetition of the classical theories of humor is simplistic. While these author's works are deeply rooted in the Renaissance imitation of the classics, their work also contain some original thoughts, some deviations from the norms, and some syntheses of different points of view.

A noção de congruência ou incongruência se refere à relação entre os componentes de um objeto, evento, idéia, expectativa social e assim por diante. Quando o arranjo dos elementos integrantes de um evento é incompatível com o que é tido como normal, ou seja, com o padrão esperado, o evento é percebido como incongruente.¹¹

Attardo (op.cit.) inclui Kant (1724-1804), Schopenhauer (1788-1860) como representantes deste grupo, bem como os aproxima de Aristóteles, que já afirmara ser o humor alguma coisa ruim, porque deslocada, e não por conter necessariamente alguma maldade.

Já as teorias incluídas no campo Social encerram o lado negativo e agressivo do humor, pois exploram a superioridade de quem ri sobre o objeto do riso, que, ao ser rebaixado, funciona como o antímodo. Para essas teorias, o riso é um corretivo social. Elas estão associadas à sociolinguística, justamente porque enfatizam os aspectos interpessoais e sociais da relação humorística. Lembrando que tanto Platão quanto Aristóteles fizeram menção ao lado agressivo do humor, Attardo inclui Hobbes (1588-1679) neste campo, autor este que, embora concorde com a pretensão superioridade do ridendo em relação ao objeto do riso, condena-a com veemência, mesmo porque o escárnio e o desprezo não se coadunam com os seus ideais de paz e obediência.(Cf. Skinner, 2002:79)

Finalmente, temos as teorias do campo psicanalítico, cujo mais famoso representante é Freud. Concorde tais teorias, o humor é liberador, uma vez que, por meio dele, descarregam-se as tensões e a energia psíquica. Na verdade, “o humor nos libera das inibições, das convenções e das leis” (Attardo,1994:50). Tal liberalização ocorre, inclusive, em termos de comportamento linguístico, o que se torna notório, sobretudo nos jogos de palavras, os quais, comumente, dão origem ao humor em decorrência da desobediência ou desrespeito às normas conversacionais e/ou linguísticas.

¹¹ *The notion of congruity and incongruity refer to the relationships between components of an object, event, idea, social expectation, and so forth. When the arrangement of the constituent elements of an event is incompatible with the normal or expected pattern the event is perceived as incongruous.*

Uma última observação se torna necessária e se prende ao fato de que, se a teoria bergsoniana do humor está inclusa no primeiro grupo, ela também pode ser incluída no segundo, dada a sua concepção do riso como corretivo social. Aliás, essa possibilidade de dupla classificação, dependendo do aspecto que se destaque na teoria ou nas idéias de determinado autor ou filósofo, é recorrente nos comentários de Attardo e se, por um lado, indicia a limitação de qualquer taxionomia, por outro, reforça a riqueza do tema em questão.

1.2 - O RISO SEGUNDO PLATÃO

Há unanimidade entre os estudiosos na aceitação de que as primeiras especulações sobre o riso remontam a Platão (427-347 a C) que, em *Filebo*, deixa entrever a sua concepção do riso como algo negativo. Filebo, para quem a volúpia e o prazer são essenciais, discute com Sócrates, mas é depois substituído por Protarco e a discussão se centra na natureza do bem: o bem é o prazer, como supõe Filebo, ou o bem é a sabedoria?

Na verdade, segundo Platão há prazeres verdadeiros e prazeres falsos. Os falsos são uma afecção mista, pois misturam dor e prazer. Tal mistura tem larga tradição no que tange às paixões da alma, conforme registra Alberti (1999:41):

A mistura de “prazer” e “dor” nas paixões da alma já aparece no livro IV de *A República* de Platão e marca toda uma tradição teórica referente às paixões, segundo a qual as afecções da alma são regidas pelos fundamentos do “prazer” (o apetite concupiscível) e da “dor” (o apetite irascível): ou desejamos aquilo que nos agrada ou recusamos aquilo que nos desagrada.

E é justamente quando busca caracterizar *as afecções mistas puramente espirituais* que Sócrates, no referido diálogo, relaciona-as aos estados de alma despertados pelas comédias, que também misturam dor e prazer. Partindo de três pressupostos, a saber: “que a inveja e a malícia são uma dor da alma, que o invejoso se regozija com os infortúnios alheios, e que a ignorância e a estupidez são males”, Sócrates conclui pela natureza insidiosa do riso e do risível. (Alberti, op.cit., p.41). O ser risível é, pois, vítima de

uma ilusão, pois não segue aquilo que pregou o oráculo de Delfos, ou seja, o conhecer-se a si mesmo.

Ao se referir às pessoas que são objeto do riso, Sócrates ressalta uma condição: a de que sejam fracos, pois os poderosos, os fortes não são risíveis, mas temidos. Já com relação àquele que ri, ele os divide em pessoas amigas ou inimigas. Se rir das desgraças dos amigos fracos é injusto, tal não ocorre quando nos deleitamos com as desgraças de inimigos, até porque não os invejamos: “Regozizar-se com os males dos inimigos, porém, não constitui nem injustiça nem inveja.” (apud Alberti, op.cit.,p.42)

Parece-nos claro agora porque, para Platão, o riso encerra um duplo erro, ou seja, se aquele que é objeto do riso desconhece a si mesmo, aquele que ri não é movido por um prazer verdadeiro, visto que ao seu prazer subjaz a inveja, entendida como uma dor da alma. Em verdade, há em Platão uma condenação ética do riso, pois este não é movido nem pelo belo, nem pelo justo. Ademais, como vimos, o riso se prende ao cotidiano, ao mesquinho, ao próximo: não há qualquer grandiosidade nele. Não nos surpreende, pois, que Platão o tenha condenado.

Para Keith-Spiegel (apud Attardo,1994:19), Platão não só é o representante prototípico das teorias da ambivalência/incongruência mas também das teorias da agressão, mesmo porque, como dissemos anteriormente, para ele, os fracos são ridículos justamente porque não podem se vingar dos deboches sofridos.

1.3 - O RISO NA CONCEPÇÃO ARISTOTÉLICA

É também consenso entre os estudiosos que foi Aristóteles (388-322 a.C) o teórico do riso que maior influência exerceu sobre as gerações posteriores. É axiomática a afirmação aristotélica de que “o homem é o único ser vivente que ri”¹² e de que o riso é, pois, privilégio espiritual. Tanto isso é verdade que, segundo Aristóteles, o nascituro só se

¹² In *De partibus animalium*, livro III,cap.X.

tornava um ser humano, depois do 40º dia de vida, ou seja, por ocasião do seu primeiro riso. (cf. Bakhtin, 1996, p. 59).

A valorização do homem decorrente desta capacidade de rir é uma crença aristotélica que vigorou por muitos séculos. O próprio Rabelais, já no século XVI, revela acatar o dito de Plínio, para quem o riso de Zoroastro, imediatamente após o seu nascimento, já prenunciava que este teria dotes divinos: fora premiado com a sabedoria.

Para exemplificar o seu conceito de riso e de ridículo, Aristóteles se vale da imagem da máscara que, embora seja coisa feia e distorcida, desperta o riso, sem causar dor: “a máscara, por exemplo, que estimula o riso, é algo feio e distorcido, mas não causa dor”¹³ (apud Attardo, p.19-20). Essa afirmação já seria suficiente para percebermos que o riso, na concepção aristotélica, é visto de forma mais amena, mais positiva - se comparado à de Platão - embora o estagira ainda lhe condene os excessos.

Se para Platão o riso pode ser associado a um exagero da alma, para Aristóteles o riso representa um estímulo à boa vontade do ouvinte. Acresça-se a essas informações o fato de que Aristóteles reconhece que o riso tem princípios estéticos e pode ser usado, inclusive, como argumento para o orador desde que não resvale na bufonaria.

Attardo endossa a posição de John Morreall¹⁴, segundo a qual Aristóteles, ao analisar a vivacidade e a surpresa que as metáforas podem encerrar, antecipou a teoria da incongruência, na medida em que percebeu que nos trocadilhos o orador dizia algo inesperado, inadequado, mas cuja verdade era reconhecida pelo ouvinte, ou para usar as palavras do próprio Aristóteles (apud Attardo, 1994, p.20): “Em todas essas piadas, se a palavra é usada com um segundo sentido ou metaforicamente, a piada é boa se ela conjuga os fatos”¹⁵.

¹³ In *De Poética*, 1449 a.

¹⁴ In *The Philosophy of Laughter and Humor*, de 1987 (apud Attardo, op.cit.p.20).

¹⁵ *In all these jokes, whether a word is used in a second sense or metaphorically, the joke is good if it fits the facts.* (III, 11 1412b).

De qualquer forma, Attardo (op.cit.) observa que, embora Aristóteles tenha sido o primeiro a perceber que os trocadilhos jogavam com a leitura do sentido literal das metáforas (e isto é feito de passagem, quando Aristóteles se dedica ao estudo delas), o cerne do seu trabalho, como também o fora o de Platão, é a distinção entre comédia e tragédia, distinção essa que representou o paradigma para as discussões ocorridas entre os teóricos do riso nos séculos posteriores.

Importa-nos neste sentido destacar uma obra que se tornou famosa não só porque, supostamente, ela é um sumário dos pensamentos aristotélicos sobre a comédia, mas, sobretudo, porque ela seria a ponte que possibilitara a Cícero o acesso a um grande número de mecanismos humorísticos presentes, provavelmente, no segundo livro da *Poética*, que se perdera. Referimo-nos ao *Tractatus Coislinianus*, um pequeno texto grego encontrado em um manuscrito no qual havia prefácios às comédias de Aristófanes. O texto recebeu tal designação porque o manuscrito pertencia à coleção de Coislin, da Biblioteca Nacional de Paris.

Se o referido tratado subsume ou não a teoria aristotélica e, até mesmo, se existiu ou não um segundo livro da *Poética* não são questões que preocupam Attardo. O que ele destaca é o fato – inegável – de que Cícero foi influenciado por tal fonte e que a sua famosa divisão entre o humor das palavras e o humor das ações é bastante similar àquela reportada no tratado. De qualquer forma, convém frisar que inúmeros tratados gregos sobre comédia chegaram aos romanos, e o próprio Cícero confessa ter conhecimento de vários deles.

1.4- CÍCERO E O BOM HUMOR LATINO

A primeira sistematização sobre o riso e o risível é atribuída a Cícero (106-43 a.C.), cônsul romano cujo histórico bom humor foi considerado excessivo por muitos dos seus contemporâneos.¹⁶ Para ele, há duas grandes modalidades de riso: o verbal e o

¹⁶ *Muitos amigos o apelidaram de “palhaço”. O estóico Catão de Útica o chamava de “cônsul ridículo”.* (Cf. Minois, 2003:81)

referencial ou, em outras palavras, o que decorre *das palavras* e o que decorre *das coisas e/ou ações*: “Cícero introduziu a distinção entre o humor verbal e o referencial (envolvendo ou não a representação fonêmica/grafêmica do elemento humorístico respectivamente)”. (Attardo, 1994: 27)¹⁷.

Cícero refere a alegoria, a metáfora, a antífrase ou ironia, a antítese, as palavras com duplo sentido, a alteração ligeira de palavras e até e o risível que decorre de se entender uma palavra ao pé da letra como pertencentes ao humor verbal, ao humor das palavras. Já no risível de coisas ou ações (humor referencial), ele destaca as anedotas (*fabella*) e a caricatura (*imitatio*).

Ele reitera a posição de Aristóteles, segundo a qual o riso é suscitado por uma torpeza moral ou por uma deformidade física. Ademais, o riso de palavras pode ser potencializado, segundo ele, quando encerra uma *expectativa traída* (Alberti, 1999:61), pois o riso dela decorrente sintetiza uma das categorias essenciais do risível: o engano. Para Cícero, “o ouvinte que ri dessa expectativa traída, ri de seu próprio engano” (apud Alberti, p.61). Em verdade este mesmo recurso - o da expectativa traída - também é usual no risível de *coisas*, (que compreende o risível de *ações*), entre as quais podemos citar os disfarces e as trocas de papéis, expedientes comuns às comédias, e que sintetizam enganos.

O que nos parece fundamental registrar é que, independentemente da inspiração aristotélica que o *Tractatus Coislinianus* poderia confirmar, a taxionomia proposta por Cícero consubstanciou a primeira taxionomia lingüística do humor e isto por si só já atestaria a originalidade de tal contribuição. Ademais é sempre bom frisar que a distinção entre o humor verbal e referencial é recorrente em inúmeras teorias modernas. A este respeito, as palavras de Attardo (1994:28) são taxativas:

Se compararmos a taxionomia (de Cícero) às taxionomias contemporâneas sobre o humor, é espantoso constatar que pouquíssimo progresso foi feito. Mais espantoso ainda é constatar que

¹⁷ *Cicero introduces the distinction between verbal and referential humor (involving the phonemic/graphemic representation of the humorous element and not doing so, respectively).*

muitos autores que apresentam taxionomias desconhecem o fato de que a distinção entre humor verbal e referencial foi introduzida há cerca de dois mil anos;¹⁸

Além do mais, Attardo (op.cit.,p.28) reitera a importância de Cícero, uma vez que, se o orador latino não foi o criador de tal distinção (a se confirmar a essência do *Tractatus Coislinianus* como compilação da *Poética* aristotélica), ele foi totalmente inédito ao propor um teste empírico para discernir os dois tipos básicos de humor: “...além do mais, Cícero foi completamente original em propor um surpreendente e moderno teste empírico para a oposição verbal/referencial”.¹⁹

Para Cícero (LXII, 252 e LXIV, 258), a resistência à tradução parece ser a técnica empírica que nos permitiria assegurar se o efeito de humor depende das coisas e ações ou das palavras. Se, de um lado, o efeito humorístico resiste à paráfrase ou à tradução, ele depende do conteúdo semântico; mas se, por outro lado, tal efeito não subsiste após a tradução, ele depende da forma do texto. O primeiro diz respeito ao humor das ações; o segundo, ao das palavras.

Aquelas {piadas, brincadeiras} cujo espírito subsiste independentemente das palavras que empregamos {para traduzi-las} pertencem à brincadeira de coisa; aquelas que perdem seu encanto uma vez mudadas as palavras, devem às suas próprias palavras todo o seu encanto. Essas piadas também perdem o seu encanto se lhe mudamos os termos: são, portanto, brincadeiras de palavras, não de coisas.²⁰

De qualquer forma, a importância de Cícero também não deve ser supervalorizada, até porque ela se deve ao fato de que *O Orador* foi um dos poucos tratados

¹⁸ *If we compare the taxonomy to contemporary taxonomies, it is amazing how little progress has been made. It is even more amazing that so few of the authors who introduced taxonomies of humor seem to be aware that the distinction verbal/referential was introduced two millennia before; furthermore, Cicero is completely original in proposing a surprisingly modern empirical test for the verbal/referential opposition.*

¹⁹ *...furthermore, Cicero is completely original in proposing a surprisingly modern empirical test for the verbal/referential opposition.*

²⁰ *Ceux dont l'esprit subsiste, indépendamment des mots qu'on emploie, appartiennent à la plaisanterie de chose; ceux qui perdent leur sel, une fois les mots changés, ne doivent qu'à ces mots mêmes tout leur agrément. (LXII,252) Comme ces plaisanteries, elles aussi, perdent leur agrément si l'on en change les termes, ce sont donc des plaisanteries de mots, non de choses (LXIV, 258).*

que sobreviveram, e, consoante opinião de Attardo (op.cit.), se vários tratados antigos tivessem nos chegado às mãos, as palavras de Cícero sobre o riso encerrariam, talvez, lugares comuns.

Antes de observarmos as contribuições de Quintiliano sobre o riso, convém lembrar que tanto este quanto Cícero estudam o riso sob uma perspectiva retórica, ou seja, como um expediente persuasivo e neste sentido é interessante a observação de Cícero, para quem o bom orador se utiliza do risível movido apenas por boas razões, diferentemente do bufão que o faz de forma ininterrupta e inconseqüente (Cf Alberti , p. 59).

Se, para Cícero, o humor das ações inclui anedotas e caricaturas (imitações), o humor verbal inclui ambigüidades, paronomásias, interpretações literais, uso de provérbios, alegorias, metáforas e antífrases ou ironia. De qualquer forma, se fôssemos incluir Cícero e Quintiliano na classificação das famílias teóricas, diríamos que ambos transitam entre as teorias da incongruência e as de caráter social, estas por força ou em decorrência da atividade oratória intensa que ambos exerceram, especialmente Cícero, para quem o riso era arma poderosa para a derrição dos adversários (Verres que o diga).

1.5 - O RISO SEGUNDO QUINTILIANO (35-100 d.C)

A propósito da sedução provocada no ouvinte toda vez que um orador deixa escapar um dito espirituoso, como se não o houvera planejado, Quintiliano (s/d {1995}) não só destaca os objetos do riso, mas também as formas de suscitar-los. Reitera ainda a divisão de Cícero, ao afirmar que provocamos o riso de duas maneiras: ou pelo que fazemos (ações) ou pelo que dizemos (palavras), mas vai além, ao asseverar que o objeto do riso pode ser encontrado em três lugares, a saber: em nós, nos outros, e nos elementos neutros:

A aplicação do humor na oratória pode ser dividida em três troncos e para isto há três coisas a partir das quais podemos procurar despertar o riso ou fazer graça: a partir dos outros, de nós mesmos e das coisas intermediárias. No primeiro caso, nós reprovamos, ou refutamos, ou destacamos, ou retorcemos, ou ridicularizamos os argumentos dos outros. No segundo, nós

falamos de coisas que dizem respeito a nós mesmos de uma maneira bem humorada e, para citar as palavras de Cícero, dizemos coisas que sugerem algo absurdo. Para isso há certos ditos que são vistos como tolos, se eles nos escapam involuntariamente, mas serão vistos como graça, se usados ironicamente. A terceira espécie consiste, como Cícero também nos disse, em frustrar expectativas, em usar palavras com sentido diferente daqueles que lhes são próprios. Além do mais, as coisas que despertam o riso podem ser ditas ou feitas.²¹ (Quintiliano, Livro VI. III.23-25 p.451)

Algumas considerações devem ser feitas a partir da citação anterior. Concordamos *in totum* com Attardo (1994) que afirma ter sido Quintiliano responsável por uma série de antecipações das modernas questões lingüísticas sobre o humor, em especial a questão da intencionalidade, claramente perceptível no texto em tela. Para Quintiliano, as nossas palavras serão percebidas como asneiras, se as proferirmos involuntariamente (melhor diríamos: impensadamente); serão percebidas como engraçadas, se o ouvinte perceber que, como falantes, estamos encenando, isto é, que temos a intenção de produzir a graça (o que, parece-nos, não exclui que a asneira possa ser também intencional).

Uma outra antecipação diz respeito à teoria da expectativa frustrada que vem à tona, quando Quintiliano se refere ao elemento neutro, ou intermediário, uma vez que este envolve a polissemia e a ambigüidade, questões centrais nas discussões hodiernas sobre o humor. Além disso, segundo Attardo (op.cit.,p.32), Quintiliano não só preservou a divisão entre riso de ações e de palavras, conforme apresentada no *Tractatus Coislinianus*, mas percebeu como algumas figuras são fontes potenciais de humor. O orador romano referiu ainda a ironia e a paródia.

²¹ *The application of humour to oratory may be divided into three heads: for there are three things out of which we may seek to raise a laugh, to wit, others, ourselves, or things intermediate. In the first case we either reprove or refute or make light of or retort or deride the arguments of others. In the second we speak of things which concern ourselves in a humorous manner and, to quote the words of Cicero, say things which have a suggestion of absurdity. For there are certain sayings which are regarded as folly if they slip from us unawares, but as witty if uttered ironically. The third kind consists, as Cicero also tell us, in cheating expectations, in taking words in a different sense from what was intended, and in other things which affect neither party to the suit, and which I have, therefore, styled intermediate. Further, things designed to raise a laugh may either be said or done.*

Por último, Attardo (op.cit.) reverencia a modernidade lingüística de Quintiliano, quando o aproxima de Raskin, em cuja obra *Semantic mechanisms of humor* (1985:127), este, com base em análises de piadas, propõe três oposições semânticas básicas, a saber: real/irreal, normal/anormal e possível/impossível. Embora Quintiliano tenha sugerido a oposição certo/errado e/ou verdadeiro/falso como forma de o dizer diferentemente criar o humor por frustrar a expectativa do ouvinte (de fato, tal frustração nos parece agradável porque envolve o elemento surpresa), Attardo vê muita semelhança entre as categorias de Quintiliano e as de Raskin.

Observemos como o trecho de Quintiliano – em que a palavra *sal* significa *o que faz rir* – desvela a associação do riso ao fingimento, à simulação, bem como nos permite relacionar o terceiro lugar do riso, ou seja, o dos elementos neutros, à proferição de algo absurdo.

Na verdade, *todo* o sal de uma palavra está na apresentação das coisas de uma maneira contrária à lógica e à verdade: conseguimos isto *unicamente* seja fingindo sobre nossas próprias opiniões ou a dos outros, seja enunciando uma impossibilidade (apud Alberti, 1999, p. 66).

Antes de ouvirmos o riso que ecoa da Idade Média, é imprescindível que façamos algumas considerações. A primeira delas resvala na impressão remanescente das linhas anteriores de que a Antigüidade Clássica foi benevolente com o riso. Ledo engano! Apesar de terem-no analisado e percebido com muita propriedade, os grandes filósofos não o julgaram uma atitude nobre, tanto é que a idéia da contenção, do não-exagero sempre o acompanha, como se aqueles intuissem no riso a força capaz de desequilibrar o ideal de moderação, preconizado sobretudo pelos filósofos helenos.

Um outro aspecto a ser comentado emana das próprias assertivas de alguns filósofos, como por exemplo, Platão, para quem era inconcebível que os deuses rissem, já que o riso é uma emoção grosseira, própria do mundo sensível. Além disso, o riso tem uma natureza ambivalente, que inquieta, até porque subsume emoções diferentes, como o prazer e a dor (Cf. Minois, p.50 e p.70). Também para Aristóteles, cuja visão do fenômeno do riso é mais amena que a de Platão, o riso deve ser parcimonioso. A própria valorização da

tragédia como a representação de homens superiores, em contraposição à comédia, que representa homens inferiores, já revela a posição aristotélica.

Se os filósofos gregos domesticaram o riso, na medida em que este deveria ser sutil, equilibrado - excelente a metáfora usada por Minois (2003:72), segundo a qual o riso era um cão selvagem que foi transformado em cão de caça – isso não significa dizer que entre o povo o riso era condenado. Muito pelo contrário. O próprio Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, constata e critica o poder do riso entre os cidadãos gregos:

Como o gosto pela pilhéria é muito difundido, e a maior parte das pessoas tem nos gracejos e nas pilhérias uma fonte de prazer maior que o necessário, confere-se aos bufões uma reputação de pessoa de espírito, só porque eles agradam. (apud Minois, 2003:73)

Interessante é que entre os latinos, Cícero confiou mais no poder persuasivo do riso do que seu seguidor e admirador, Quintiliano. Para Cícero, o orador tem todo o interesse em fazer o seu auditório rir, porque, sendo-lhe simpático, não só tem maiores possibilidades de despertar-lhes e/ou desviar-lhes a atenção, bem como de embaraçar e enfraquecer o adversário. Apesar do pragmatismo inerente à retórica do riso, Cícero prega a elegância e a moderação no uso dela. Já para Quintiliano, o riso deve ser usado com circunspeção e reserva, porque pode se revelar insidioso e incontrolável.

1.6 - O RISO ECOA NA IDADE MÉDIA

Se, como vimos, para os filósofos e estudiosos da Antigüidade o riso é um traço que distinguia o homem dos outros animais (o homem é o único animal que ri), para a teologia medieval o riso é o que distingue o homem de Deus. O fato de que nenhuma passagem bíblica atesta o riso de Cristo reforça a aproximação do riso ao pecado. Grosso modo, sob a ótica medieval, o riso é, portanto, condenável. O filme *O nome da rosa*, baseado na obra homônima de Umberto Eco, revela esta visão do riso como algo insidioso, que deveria ser evitado.

Mas há vozes discordantes a este respeito. A. Martins (2003:62) explica o mau humor atribuído a Cristo - ou pelo menos a ausência de riso reportada por quase todos os estudiosos - como uma herança de certas vertentes do cristianismo que priorizaram a cruz em detrimento da ressurreição.

É que a morte truculenta daquele que se transformou no herói ocidental por excelência teve, para grande parte dos cristãos, o dom de impor-se como o fato central de sua vida, considerando que o martírio dos seguidores do primeiro século se junta ao mesmo quadro e o intensifica. Uma tendência de cristalizar esse estado parece ser o que orientou o cristianismo, vindo daí seus aspectos depressivos e totalmente desprovido de qualquer alegria, pois foi obliterado da totalidade da visão cristã o fato de que a onipresença do herói assassinado tem de ser redimida pela ressurreição...

Na verdade, a autora duvida da afirmação corrente de que Cristo nunca riu e se pergunta como uma pessoa tão mal humorada se preocuparia com a quantidade de vinho nas bodas em Cana? Ou mesmo, como Cristo se dava tão bem com as pessoas das mais variadas classes sociais, especialmente com as crianças, se era – como a tradição nos garante – tão avesso ao riso?

Martins discorda também do fato de que Cristo vestia-se com andrajos, até porque houve uma disputa ferrenha entre os Seus algozes pela posse de Seu manto. Agiriam assim se o manto fosse, de fato, andrajoso? Em suma, a autora rejeita veementemente este Cristo pobre, mórbido e triste que o cristianismo, de modo geral, nos legou e questiona:

Como é possível que um símbolo de união na pluralidade, uma força de amplitude tão grande, possa ter gerado formas religiosas tão tristonhas e sem humor, a ponto de transformar-se, sob muitos aspectos, numa religião da morte e do martírio? Certas vertentes sem alegria do cristianismo parecem ter preferido o cadáver ao ressuscitado e, deliberadamente, impedido o sol de entrar e brilhar para aquecer o interior obscuro das velhas igrejas. (A.Martins, 2003:64)

Na verdade, o que subjaz às indagações de A.Martins pode ser sintetizado na seguinte questão: o sagrado e o humor são excludentes? Obviamente para ela a resposta é

negativa. Em prol da sua convicção, reporta-se às festas medievais, nas quais o humor, via ridicularização, instituiu uma nova ordem social em que o sagrado e o profano se complementavam, conforme atesta a autora:

Nesse período a população, juntamente com figuras do baixo clero, caía numa grande farra, em que o ridículo de figuras centrais e importantes, como a nobreza, os bispos e até o papa, era exposto através de sátiras. Havia até paródias do ritual da missa, representadas por um bispo menino, eleito especialmente para a ocasião. Juntamente com um rei palhaço, essas figuras expunham ao ridículo aquilo que na rotina dos dias, era entendido como ordem e autoridade.(op.cit.p.64-5)

Bakhtin (1996) também nos revelou que a vida do homem medieval foi pródiga de riso e que tal riso emanava do interior das igrejas, na medida em que a própria Igreja Católica permitia, em determinadas festas religiosas, que o sagrado fosse dessacralizado. Bakhtin destaca ainda que o fato de o cristianismo ter condenado o riso, principalmente pela figura de São João Crisóstomo, para quem o riso é uma criação diabólica, generalizou a idéia entre o alto clero e as esferas do poder oficial de que o Bem e a Verdade só poderiam ser expressos pela seriedade. Como se explica, pois, que a Igreja Católica permitisse a realização de festas como as dos Loucos, das quais tanto o Halloween americano quanto o Carnaval brasileiro são reminiscências, conforme atesta Harvey Cox (apud A.Martins, p.64-5)?

Na realidade, concorde Bahktin (op.cit.), a própria Igreja, embora não mais permitisse que tais festas ocorressem dentro de seus ambientes sagrados, fazia vistas grossas para o que ocorria em seu entorno. As festas dos loucos das quais participavam clérigos e estudantes e nas quais se festejavam algumas efemérides religiosas (tais como o dia de Santo Estevão, o de Ano Novo, dos Inocentes, da Trindade e de São João) ganharam as ruas e tavernas e eram freqüentes ainda nos séculos XV e XVI, sobretudo na França.

Tais festas, embora religiosas, se caracterizavam por serem degradações grotescas do mundo oficial de tal sorte que havia nelas inversões paródicas dos cultos religiosos, dos quais as pessoas participavam, mascaradas ou fantasiadas, e nos quais a

liberdade era total: glotonaria, embriaguez, licenciosidades, tudo era permitido ao povo, que tomava as ruas e extravasava livremente sua primitiva alegria.

Bakhtin registra que, em uma carta, datada do século XV e subscrita pela Faculdade de Teologia de Paris, há referências e críticas explícitas não só às festas dos loucos, mas também aos seus defensores. O curioso em tal documento é que a condenação nele subsumida é precedida pela apologia daqueles que defendiam tais festas, o que nos permite entender as conseqüências benéficas destas para o sentimento religioso do homem medieval. Por que as brincadeiras e as bufonarias típicas de tais festas eram importantes?

Declarando que a tolice, a brincadeira é a segunda natureza do homem e que o riso deve ser, pelo menos uma vez por ano, manifestado livremente, o autor da apologia compara os homens a tonéis de vinho e o riso à necessidade de que tais tonéis sejam, vez ou outra, destapados, para evitarem-se explosões. Mas o mais interessante é o que se almeja com tal permissão, a qual reputamos catártica: o fato de os homens respirarem, lhes permite uma volta mais convicta aos braços do Senhor (op.cit., p.65).

Essa propriedade terapêutica do riso já havia sido apontada em outras épocas, inclusive por Demócrito, mas esta transformação do material em espiritual e vice e versa (e versa e vice) encerra a ambivalência típica do cômico grotesco, cujo estágio material, vivenciado exaustivamente em tais festas, prenunciava simultaneamente o fim e o renascimento. Importa assinalar que tais festas perduraram por nove séculos, conforme nos provam as interdições por ela sofridas: a primeira datada do século VII, por ocasião do Concílio de Toledo; a última ocorrida em 1552, por decisão do Parlamento de Dijon.

Bakhtin (1996) reporta ainda um outro tipo de festa típica das praças públicas medievais: a festa do asno, animal que é, talvez, “um dos símbolos mais antigos e mais vivos do ‘baixo’ material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante e regenerador” (op.cit., p.67). A simples descrição feita por Bakhtin já nos provocou o riso. O episódio bíblico da fuga de Maria com o menino Jesus para o Egito é a origem da festa, mas é o asno e seu zurro que representam o interesse central dela. Na verdade, essa festa

correspondia à celebração de missas em cuja bênção final o padre emitia três zurros, seguidos pelos urros da platéia, digo, dos fiéis. No decorrer da missa, havia a emissão de zurros ao término de cada uma das partes.

Uma outra festa popular de presença marcante na Idade Média e existente ainda à época de Rabelais é a do riso pascoal, que se prende à antiga tradição de se permitirem o riso e brincadeiras maliciosas dentro da própria igreja, por ocasião da Páscoa. Vejamos como Bakhtin a descreve:

Do alto do púlpito, o padre permitia-se toda espécie de histórias e brincadeiras a fim de obrigar os paroquianos, após um longo jejum e uma longa abstinência, a rir com alegria e este riso era um *renascimento feliz*. Essas brincadeiras e histórias alegres de tipo carnavalesco referiam-se essencialmente à vida material e corporal. O riso era autorizado, da mesma forma que o eram a carne e a vida sexual (interditas durante o jejum). A tradição do *risus paschalis* persistia ainda no século XVI, isto é, enquanto vivia Rabelais (op.cit., p.68).

Havia ainda as festas dedicadas aos protetores das igrejas, geralmente nelas enterrados, em cuja homenagem promoviam-se banquetes. Nessas ocasiões, a comida e o vinho eram fartos e o brinde feito ao santo, patrono da igreja, já nos deixa entrever o espírito histriônico que, entre os dominicanos espanhóis, presidia tais comemorações: *viva el muerto*. Brinde que, diga-se de passagem, revela a relação naturalmente festiva com o tempo, com a alternância das estações, com a morte e o renascimento, com o passado e com o devir: em suma, riso prototipicamente grotesco.

Destarte, o que importa agora notar é que durante todo o período medieval, o riso foi tido como algo não-sério, arraigado à esfera do terreno, do cotidiano mesquinho, o que de certa forma ratifica o que já nos deixaram entrever os filósofos antigos que não o concebiam como uma atividade nobre e superior. A exceção entre os antigos deve ser feita a Demócrito, o único filósofo que ria e que associava o riso à sabedoria, segundo testemunho de uma carta atribuída a Hipócrates (Cf Alberti, 1999:78). Na realidade, o riso tem para Demócrito uma função moral e ética bem definida, pois encerra uma condenação do objeto do riso.

1.7 - O RISO NO RENASCIMENTO

Skinner (2002), historiador e filósofo inglês, buscando estabelecer conexões entre as concepções filosóficas de Hobbes e a cultura renascentista, procedeu a interessantes conclusões sobre o riso. Embora, de modo geral, os teóricos renascentistas repitam as idéias clássicas sobre o riso, a inovação deles pode ser entrevista na valorização dada ao elemento surpresa e ao inesperado como causador da admiração.

Um outro aspecto também destacado por eles subsume, basicamente, a tentativa racional de catalogar os vícios que suscitam o riso, já que se acreditava que ridicularizar alguém seria uma forma de corrigi-lo. Nesse sentido, todos os comportamentos extravagantes, que feriam os padrões da *mediocritas*, eram vícios potencialmente cômicos. Não é de se estranhar, portanto, que a figura do avarento, a do presunçoso, a do vangloriador sejam usuais nas comédias do Renascimento. Na verdade, tais personagens refletem a concepção aristotélica segundo a qual qualquer marca constrangedora, desde que não envolva dor, torna as pessoas ridículas.

É, pois, apenas em 1579, com a publicação do *Tratado do riso, contendo sua essência, suas causas e seus maravilhosos efeitos, curiosamente pesquisados, refletidos e observados*, que Laurent Joubert, médico e conselheiro do rei, analisa cientificamente a fisiologia do riso, que ele considera uma paixão, e o avalia positivamente. Os comentários de Alberti (1999:81) sobre tal obra revelam como o autor buscou aliar uma concepção clássica de riso – o riso como paixão – ao espírito cientificista, típico da Renascença:

Apesar de outros textos da Renascença se ocuparem do assunto, o livro é sem dúvida um dos mais significativos, além de provavelmente o único em francês (e não em latim!) no período. O riso interessa a Joubert, e a outros autores da época, do ponto de vista da medicina, o que pressupunha, naquele universo, o conhecimento não só dos órgãos do corpo mas também das faculdades da alma. Como a alma é movida pelo objeto do riso, qual a paixão em causa e como se produzem os maravilhosos efeitos fisiológicos do riso são algumas das questões de que ele se ocupa tenazmente.

Na realidade, segundo designação de Alberti (op.cit., p.86), Joubert buscou explicar o “curto-circuito” do riso, ou seja, como “a matéria risível penetra na alma através dos sentidos da audição e da visão e é prontamente transportada para o coração, sede das paixões, onde desencadeia um movimento próprio à paixão do riso, que se estende para o diafragma, o peito, a voz, a face, os membros, enfim para todo o corpo.”

De qualquer forma, se para Aristóteles o riso era o não-trágico, o que não podia causar nem dano, nem dor, para Joubert o riso não podia causar piedade, nem remorso. Posição semelhante é adotada por Bergson (2001:4) quando afirma que “para produzir um efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração.”

Já Hobbes (1588-1679), provando, pois, a sua inspiração clássica, não só afirma que o riso é suscitado pelo orgulho e que encerra um sentimento de superioridade de quem ri em relação ao objeto risível, mas também, ao especificar os objetos do riso ou as ocasiões em que este ocorre, recupera os lugares propostos por Quintiliano: o homem ri das próprias ações, das fraquezas do outro e dos ditos ou atos engraçados.

Portanto, Hobbes, à semelhança de Platão e de quase todos os filósofos ocidentais, também associa o riso a uma alegria inferior. Homens superiores, que têm a noção do belo, não se deleitam nem se sentem superiores com os vícios e as fraquezas alheias. É como se o riso fosse próprio aos homens de segunda categoria. Hobbes também sobrevalorizou a questão da *admiratio*, pois, para ele, o riso só ocorre diante do inesperado: a repetição, o já visto, o usual não o provocam.

Segundo o historiador Skinner (2002), Hobbes era versado nas teorias retóricas clássicas e renascentistas e não só tinha ciência do valor persuasivo do riso, mas também o adotou com muita propriedade nos últimos capítulos do *Leviathan*, para satirizar a Igreja Católica, servindo-se do argumento do ridículo. Foi “a crença de que o riso pode ser usado como uma arma potente em debates legais e políticos” que despertou a atenção de Skinner (2002:9) para o fenômeno do riso.

1.8 - A TEORIA BERGSONIANA DO RISO

Também Bergson (1859-1941), ainda dentro de uma perspectiva de raízes que diríamos aristotélicas - já que a sua teoria sobre o riso se pauta em comédias - busca, de forma bastante impressionista, determinar os *procedimentos de fabricação* da comicidade e, para tanto, analisa esta última sob três aspectos: a comicidade da situação, a das palavras e a do caráter. É curioso que, de pronto, tal subdivisão já nos reporta à divisão (clássica) proposta por Quintiliano, que nos remete a Cícero, que nos remete aos antigos filósofos gregos.

Reafirmando o truísmo de Aristóteles de que o homem é “um animal que sabe rir”, o autor acrescenta que o homem é o único animal que *faz rir*. Se adicionarmos a estas duas premissas o fato de que o homem é também o único animal que *sabe fazer rir*, teremos chegado à função do humorista, ou seja, aquele que cria conscientemente o risível.

Mas voltemos a Bergson (2001) que, antes de considerar a divisão proposta, dedica todo o primeiro capítulo da sua obra a nos mostrar o que ele entende por comicidade em geral. Segundo a nossa apreensão, ele enuncia não só as três premissas básicas da comicidade, bem como algumas leis gerais que serão reiteradas e exemplificadas, ao longo da obra.

A segunda premissa bergsoniana – sim, porque a primeira é o endosso da premissa aristotélica - afirma que a comicidade não prescinde da indiferença, uma vez que ela se dirige à inteligência pura. Portanto, rir dos outros requer que anestesiemos as nossas emoções e paixões. Além do mais – e a terceira premissa se anuncia – o nosso riso não pode ser um ato solitário. A nossa inteligência se dirige à outra e a necessidade de que convivamos na mesma sociedade se impõe. Dois aforismas bergsonianos sintetizam as duas últimas premissas, a saber: “O riso não tem maior inimigo que a emoção” (op.cit.,p.3) e “Nosso riso é sempre o riso de um grupo” (op.cit.,p.4).

Estabelecidas estas três premissas, Bergson aponta algumas leis, alguns princípios constituintes da comicidade, que identificamos aos seus *procedimentos de fabricação* do cômico. Primeiramente, ele reporta o *efeito da rigidez* (p.7) que subsume uma inadequação que é tanto ou mais risível quanto maior o grau de distração da pessoa envolvida, ou quanto maior for a sua inconsciência. Em suma, a rigidez moral ou física (um defeito não subsume rigidez do corpo?) é cômica porque reflete a inconsciência, o gesto mecânico que contraria o movimento incessante da vida: é, pois, uma distração imperdoável cuja sanção será o riso. A passagem que se segue sintetiza com muita propriedade a importância de o ser humano estar sempre atento, como forma de manter-se flexível, consciente, em suma, vivo:

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente, é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos a ela. Tensão e elasticidade, aí estão duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo. (Bergson, 2001:13)

Interessante é que o estado de vigilância, referido por Bergson, reflete, a nosso ver, uma concepção positivista da existência, uma vez que qualquer distração implica correr risco de não sobreviver. É, pois, extremamente importante notar que, sob esta perspectiva, o riso é um remédio moral (e social): tem muito de maldoso, mas pode despertar “o doente”, preservando com isso os valores sociais. O velho aforisma “rindo se corrigem os costumes” continua, pois, atual.

Essa propriedade curativa do riso, cujo objetivo é manter a coesão social, pode ser entendida como uma resposta de Bergson a Durkheim que, em 1897, ao publicar *O suicídio*, revela que este gesto extremo emerge do rompimento dos elos de solidariedade social. Ao publicar *O riso*, três anos mais tarde, Bergson revela-o como a reação inconsciente por meio da qual os desvios sociais são sancionados, mantendo assim a hegemonia social (Cf. Minois, 2003:521).

Também é patente em Bergson o reflexo da filosofia platônica quando o autor, a propósito de ilustrar o efeito cômico decorrente das limitações que o corpo impõe ao espírito, exemplifica a comicidade de uma cena em que as belas frases de um orador são constantemente interrompidas pelas fisgadas de um dente cariado. A este respeito, a citação a seguir é reveladora não só como endosso do que afirmamos, mas também e, sobretudo, porque recupera a “nobreza” da tragédia, opondo-a à trivialidade da comédia:

.... o poeta trágico tem o cuidado de evitar o que possa chamar nossa atenção para a materialidade de seus heróis. Tão logo intervenha a preocupação com o corpo, é de se temer uma infiltração cômica. Por esse motivo, o herói de tragédia não bebe, não come, não se aquece. (Bergson, 2001:39)

Realmente, esta sobreposição do corpo à alma (*o corpo sobrepujando a alma*), que é risível e condenável justamente porque inverte a situação ideal, ou seja, o domínio do espírito sobre o corpo, pode ser vista como uma outra lei da comicidade e Bergson observa uma expansão desta lei, quando, por exemplo, ao ridículo profissional também se acresce o ridículo físico:

Há, portanto, um parentesco natural, naturalmente reconhecido, entre essas duas imagens que estamos aproximando uma da outra, o espírito a imobilizar-se em certas formas, o corpo a enrijecer-se segundo certos defeitos. (op.cit.,p.42)

Na verdade, voltamos à idéia do engessamento, da rigidez, do *mecânico sobreposto ao vivo*, idéia da qual Bergson novamente se servirá para explicar a comicidade de situações, principalmente aquelas situações típicas dos *vaudevilles*²². Partindo, pois, do pressuposto de que “a comédia é uma brincadeira, uma brincadeira que imita a vida” (op.cit.,p.50), o autor associa os mecanismos geradores do riso nas comédias às brincadeiras infantis, até porque estas se caracterizam pelo mecanicismo e pela alegre ingenuidade.

²² Comédia leve e muito movimentada, que originariamente comportava cenas cantadas e passou, em seguida, a caracterizar-se pelos quiproquós, e por situações imprevistas e intrigas complexas (Dicionário Aurélio).

A primeira associação é feita com um brinquedo antigo, denominado *caixa de surpresa*, que gera o riso pela repetição: a criança abre a caixa e um boneco de mola se estica todo, como quem quer sair. A criança o reprime, fechando a caixa. Ao abri-la novamente, o boneco se esticará outra vez e assim por diante. De fato, o que gera o riso é previsível, é o próprio mecanismo da repetição.

Interessante é que, embora a constatação bergsoniana se nos afigure impressionista, o recurso cômico apontado é comum, mas eficaz. A cena do filme *Tempos modernos*, em que Chaplin repete gestos mecânicos, numa rapidez crescente, com intuito de acompanhar os movimentos da máquina (ele mesmo transformado em uma), é antológica. Cenas repetitivas entre palhaços de circo causam gargalhadas nas platéias toda vez que o gesto mecânico é realizado. Aliás, a platéia, via de regra, sustém o riso na expectativa da repetição.

Uma segunda associação é feita por analogia com o teatro de marionetes e fantoches, uma vez que determinadas personagens se crêem livres, mas, na verdade, são manipuladas por outras como se fossem bonecos movidos por cordas. Em suma, tais personagens se tornam mais risíveis quanto mais inconscientes forem. A questão da distração de si mesmo, da inconsciência não está aqui recolocada? Acreditamos que sim. Acreditamos também que Bergson destaca a superioridade e até uma certa maldade daqueles que riem em relação ao objeto do riso, quando anota: “Tanto por instinto natural quanto porque todos preferem - em imaginação ao menos - enganar a ser enganados, é do lado dos espertos que o espectador se põe” (op.cit.,p.57).

Finalmente, Bergson se reporta ao efeito *bola de neve*, que pudemos associar ao que modernamente conhecemos como efeito dominó. Também esse recurso é largamente usado em filmes cômicos e em desenhos animados, quando, por exemplo, ocorre uma série de ações estapafúrdias desencadeadas por uma pequena causa ou, ao contrário, quando uma grande causa desencadeia uma sucessão de ações cujo efeito é - inexplicavelmente!- insignificante. De fato, esse descompasso entre a causa e a consequência encerra uma

expectativa frustrada, e isto, de certa forma, nos remete a Cícero (Alberti, 1999, p.61) que já aludira a tal estratégia para a consecução do riso.

Entretanto, torna-se mister ressaltar que para Bergson (op.cit.,p.63), “a desproporção entre a causa e o efeito, quer se apresente em um sentido, quer se apresente em outro, não é a fonte do riso”. Para ele, a comicidade decorre porque as séries de ações mecânicas e fortuitas representam ou a coisificação do homem e/ou uma distração da própria vida. O caráter corretivo do riso como repressor dessas distrações é reafirmado:

A comicidade é este lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos (Bergson, 2001:64-5).

Sempre observando que a rigidez - o mecânico sobreposto ao vivo - é a lei fundamental do cômico, o autor destaca como a repetição de frases feitas e estereotipadas é apropriada para criar um personagem risível. Também para que uma frase isolada seja cômica se faz necessário que tenha sido pronunciada automaticamente, o que é perceptível ou pelo absurdo que tal frase encerra, ou pelo seu excesso de obviedade. Na verdade, as mesmas leis que informam o cômico de situações, subjazem ao cômico das palavras, a saber: a repetição – da qual o uso de jargões e clichês representa um exemplo - a inversão e a interferência de séries.

Embora afirme que a inversão de palavras é um dos procedimentos menos interessantes, o autor não lhe nega a fertilidade cômica. Para Bergson, tal recurso busca, basicamente, dar um outro sentido a uma frase pela inversão de algumas funções sintáticas: o que é sujeito passa a objeto e o que é objeto, a sujeito, por exemplo. Além do mais, pode ser um meio bastante eficaz para se rebater jocosamente uma pergunta indesejada, conforme se nota no exemplo dado, a propósito do diálogo entre dois inquilinos,

personagens de uma comédia de Labiche²³: “- Por que o senhor joga a sujeira do seu cachimbo no meu terraço?” Ao que a voz do inquilino responde: “ Por que o senhor põe o seu terraço debaixo do meu cachimbo?” (op.cit.,p.89).

De qualquer forma, se há uma reversão da situação, feita pelo jogo sintático, o riso também decorre da concretude de raciocínio que tal inversão sintática desvela. Uma outra forma de fazer vir à tona a rigidez de raciocínio de um personagem - o que, indubitavelmente, encerra uma outra aplicação do princípio do mecânico sobreposto ao vivo, agora no campo das palavras - é a sua incapacidade de não ir além do sentido literal e que Bergson assim enuncia: “Obteremos efeito cômico se fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado” (op.cit.,p.85). A piada abaixo, citada por Bergson, é uma feliz ilustração de tal concretude de raciocínio:

Todos se lembram deste diálogo entre mãe e filho em *Faux Bonshommes*: “Meu filho, a Bolsa é um jogo perigoso. Você ganha num dia e perde no dia seguinte.” – “Então só vou jogar dia sim, dia não” (op.cit., p.87).

Como exemplo de interferências de série, Bergson reporta os trocadilhos e os jogos de palavras e o autor as define como a ação de “dar à mesma frase dois significados independentes que se superpõem” (p.90). Como nos dedicaremos à exploração dos trocadilhos em outro ponto da nossa tese, limitar-nos-emos agora à definição dada.

Cumpre-nos apenas destacar um dos mecanismos fundamentais do cômico de palavras, ao qual Bergson denomina transposição e que ele, basicamente, associa à mudança de tom, conforme se lê no trecho a seguir: “Obtém-se o efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma idéia” (p.92).

Interessante é que a partir dos exemplos dados pelo autor, podemos deduzir que a transposição de tons subsume, grosso modo, um deslocamento que geralmente caminha

²³ Eugène Labiche (1815-1888), comediógrafo francês, autor de mais de cem vaudevilles e comédias de costumes, entre as quais destacamos: *Um chapéu de palha na Itália* (1852), *A viagem do senhor Perrichon* (1860) e *A cigarra entre as formigas* (1876).

do mais solene, mais positivo, para o mais trivial e negativo, sempre com intuito paródico. Talvez tenha sido esta “transposição descendente” (expressão nossa), típica do cômico, que levou muitos estudiosos ao estabelecimento do binômio comicidade/degradação. A descrição do alvorecer citada por Bergson (p.93) é bastante ilustrativa: “O céu começava a passar do negro ao vermelho, parecido com uma lagosta cozinhando”.

Mais interessante ainda é a constatação de Bergson segundo a qual o “deslocamento de tons” (termo nosso) pode realizar uma transposição em sentido inverso, ou seja, espera-se um tom familiar e ouve-se um tom solene. De qualquer forma, o deslocamento sempre reverte a expectativa do leitor/espectador, pois o improvável se anuncia. Imaginemos, a guisa de exemplo, uma situação escabrosa ou de extrema corrupção, sendo contada como se honesta fora. Provavelmente, o efeito será cômico.

Também quando se refere à comicidade de caráter, Bergson faz observações valiosas. Reafirmando a premissa básica de que o riso é essencialmente um corretivo social, o estudioso explica-lhe o papel social, quando expõe como a cristalização de certas peculiaridades inerentes a determinadas categorias profissionais poderia levá-las a se separarem do todo social em que se acham inseridas: “Ora, o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas”. (Bergson, 2001:132).

Bergson denomina esta comicidade decorrente da cristalização do caráter de certas profissões de *comicidade profissional* e fica evidente para nós, seus leitores, porque os médicos de Molière, por exemplo, são cômicos: na verdade, o enrijecimento de certos hábitos mentais foi tamanho que eles procederam a uma inversão de valores, prenúncio de uma auto-segregação não recomendável socialmente. Portanto, é essa miopia profissional que o riso condena. Nossa afirmação encontra respaldo na seguinte passagem:

As profissões úteis são manifestamente feitas para o público, mas as que têm uma utilidade mais duvidosa só podem justificar sua existência supondo que o público foi feito para elas: é essa ilusão que está por trás da solenidade. A comicidade dos médicos de Molière provém em

grande parte disso. Eles tratam o doente como se este tivesse sido criado para o médico, e a própria natureza como se ela fosse um apêndice da medicina (Bergson, 2001:133).

O recurso cômico destacado a seguir é - parece-nos - uma decorrência natural do anterior, uma vez que a maneira mais comum de se caracterizar uma profissão é pelo uso excessivo ou exclusivo do seu jargão, conforme atesta Bergson (op.cit.,p.134) :

Mas o meio usual de levar uma profissão à comicidade é confiná-la, por assim dizer, dentro da linguagem que lhe é própria. É fazer o juiz, o médico e o soldado aplicar às coisas usuais a língua do direito, da estratégia ou da medicina, como se fossem incapazes de falar como todos.

Segundo nos parece, a personagem, que apesar de ter condições intelectuais não sabe adaptar a sua linguagem à situação enunciativa, desvela uma certa inconsciência, uma certa miopia em relação a si mesma e aos outros, e isto a torna facilmente ridícula. Salvo algum engano nosso, esta falha de perspectiva caracteriza o vaidoso e o presunçoso, que como vimos, são tipos cômicos já catalogados pelos estudiosos renascentistas. De fato, algumas categorias do riso parecem ser universais.

1.9 - A CONTRIBUIÇÃO DE FREUD: O RISO COMO ECONOMIA PSÍQUICA

Interessante a opinião de Attardo (1994:56) para quem a importância maior de Freud reside não tanto nas conclusões a que este chegou sobre o riso, mas nos efeitos que estas conclusões deflagraram no mundo acadêmico. A sua teoria do humor como “economia da nossa energia psíquica” foi pródiga em suscitar debates: “Mais interessante do que as especulações de Freud são as reações dos acadêmicos às suas análises sobre as técnicas das piadas”²⁴.

Para Todorov (1996), embora Freud tenha endossado não só a diferença entre humor verbal/ referencial, bem como o método da tradução, ambos propostos por Cícero, o médico vienense nunca os discutiu explicitamente. Ainda segundo Todorov, os vinte

²⁴ *More interesting than Freud's speculations are the reactions from subsequent scholars to Freud's analysis of the techniques of jokes.*

diferentes mecanismos freudianos responsáveis pelo humor²⁵ operam tanto no nível do verbal (*dicto*) como no referencial (*res*) e podem, na verdade, ser reduzidos a dois: a condensação e o deslocamento.

Isso posto, Todorov assevera que há condensação toda vez que um significante nos leva ao conhecimento de mais de um significado, ou seja “toda vez que o significado excede o significante”. Já o deslocamento encerra uma mudança na forma de se considerar, “um desvio do processo mental”, segundo Freud (1996:1055), uma vez que começamos com um tema e um desvio na pista mental estabelecida nos desloca para outro tema, diferente do inicial.

O deslocamento proposto por Freud não coincide com o elemento surpresa tão valorizado pelos teóricos do riso? Quando José Simão, a respeito do cantor Zeca Pagodinho, afirma que este *não é ético, nem anti-ético, mas etílico* (manchete da crônica de 16/03/2004, em anexo), não está criando o riso pelo deslocamento, pelo desvio que gera a surpresa? Acreditamos que sim.

Além disso, para Todorov, a condensação corresponde ao eixo paradigmático – o da verticalidade – o que significa dizer que apenas uma expressão lingüística está presente no texto, ao passo que o deslocamento, corresponde ao sintagmático – o eixo da horizontalidade – e isso equivale a dizer que as duas expressões lingüísticas se encontram presentes.

Essa correspondência o leva a afirmar que a condensação, porque implica evocação de sentidos, abarca todos os tropos, inclusive a metonímia; o mesmo não se pode afirmar em relação ao deslocamento, até porque não há sentido evocado, já que os dois sentidos estão presentes. Portanto, se a condensação é evocativa, o deslocamento é basicamente relacional.

²⁵ Freud parafraseou inúmeras piadas, usando o mecanismo de redução, e agrupou-as em vinte categorias de acordo com a técnica humorística usada nelas. De qualquer maneira, ele mesmo reconheceu que não havia limites precisos entre tais categorias, já que elas não eram estanques, nem absolutas.

Enfim, para Todorov, os mecanismos simbólicos descritos por Freud não são técnicas específicas do discurso humorístico: eles integram o próprio simbolismo lingüístico e são os mesmos já classificadas pela tradição retórica. Portanto, embora destaque a importância de Freud, cuja teoria leva a uma melhor compreensão do discurso do humor, Todorov insiste no papel que a linguagem aí desempenha.

Não nos parece outra a posição de Possenti (1993: 41) para quem, se os chistes são máquinas de prazer - segundo a concepção freudiana - não cabe ao lingüista pronunciar-se sobre os mecanismos psíquicos envolvidos nesse processo, mas sim analisar como os mecanismos lingüísticos produzem tal prazer.

Parece-nos, portanto, que confirmamos uma das nossas afirmações iniciais, ou seja, a de que até o século XX, o fato de a Lingüística não ter ainda circunscrito com precisão um *corpus* específico, gerou uma série de interferências e intersecções com outras disciplinas e se isso, por um lado, a enriqueceu, pois lhe ampliou os horizontes, por outro lado, exigirá sempre um cuidado redobrado dos lingüistas. Acreditamos ainda que o papel da linguagem - que a teoria bergsoniana oferece com relação à comicidade - representa um contributo mais amplo para as análises lingüísticas do humor do que a própria teoria freudiana sobre o riso.

1.10 – A COMICIDADE PARA WLADIMIR PROPP

Embora o autor em questão pertença ao século XX, havemos por bem destacá-lo nesta primeira parte principalmente porque, embora filólogo, a sua obra *Comicidade e riso*, publicada em 1946, traduz ainda uma visão global do tema e isso o aproxima de Bergson, a quem Propp cita, inclusive, reiteradas vezes. Por visão global entendemos o fato de que a obra não explora, predominantemente, os aspectos lingüísticos da comicidade. Aliás, parece-nos, não poderia ser diferente, até porque, como sabemos, o *boom* da Lingüística ocorreu na segunda metade do século XX.

Isso posto, queremos ressaltar algumas semelhanças na forma como ambos – Bergson e Propp – abordaram a questão da comicidade. Ambos endossam a premissa aristotélica da humanidade do riso. Ambos são platônicos na medida em que percebem que o descompasso entre elemento corpóreo e espiritual (moral para Propp) é uma forma importante de comicidade. Ambos trabalham de forma bastante didática, ilustrando suas afirmações e premissas com exemplos: o primeiro os tira das comédias francesas; o segundo, das obras russas, sobretudo as de Gogol. Também para os dois o riso representa uma sanção. Obviamente, a obra proppiana é mais minuciosa e avança mais questões, mas de forma geral, grossíssimo modo, há entre elas inúmeras coincidências, sendo que a principal, como já afirmamos, é a visão do riso como fenômeno global.

Uma das primeiras críticas feitas por Wladimir Propp (1895-1970) relaciona-se ao fato de que a divisão do cômico em dois aspectos, ou seja, o vulgar e o sutil, o inferior e o superior, envolve uma diferenciação social decorrente de uma visão marcadamente burguesa. Identificar a farsa com a comicidade vulgar, destinada à plebe rude e associar a comicidade fina ao gosto das pessoas cultas são posturas discriminatórias usuais aos críticos. Tais posicionamentos são rechaçados por Propp (1992), mesmo porque excelentes autores, como Shakespeare, nunca desprezaram uma boa farsa.

Propp (op.cit.,p.21) rechaça ainda a postura de alguns críticos para os quais o cômico grosseiro, além de ser ligado à gula, à bebedeira, à expulsão das fezes e da urina (ou justamente por isso) representa uma estética inferior. De qualquer forma, não podemos nos esquecer que Propp é um pensador marxista e isso marca a sua teoria e a conseqüente valorização daquilo que é o popular, inclusive algumas espécies menos “aristocráticas” de humor. Nesse sentido, destaque-se a sua crítica – lúcida, irônica - contra a diferenciação feita por muitos críticos entre comicidade “fina” e “vulgar”:

O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso (op.cit.,p.23).

E mais adiante:

Ninguém poderá negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas. Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. Mal nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado (op.cit.,p.23).

De qualquer forma, muitas das afirmações de Propp endossam algumas assertivas não só dos filósofos antigos e renascentistas, mas também do próprio Bergson. À premissa aristotélica de que o riso é exclusivo do homem, Propp acrescenta que outros animais podem se tornar risíveis, mas desde que se veja neles algum arremedo de ações humanas. Talvez seja por isso que o bicho mais engraçado é definitivamente o macaco: “ele, mais do que todos, lembra o homem”. (op.cit.,p.38)

São interessantes, inclusive, as semelhanças entre os exemplos dados. Bergson (2001), ao ratificar a inerência do risível ao ser humano, cita o exemplo de um orador que espirra no momento mais patético do seu discurso, para ilustrar como o riso decorre “do fato de nossa atenção ser levada da alma para o corpo” (op.cit.,p.38). Já Propp (1992) cita o exemplo de um orador em cujo nariz uma mosca pousa – e é afastada – repetidas vezes, provocando um deslocamento da atenção do público. Nas palavras de Propp (op.cit.,p.42): “A atenção se transfere de um fenômeno de ordem espiritual para um fenômeno de ordem física” e este deslocamento prepara o riso.

Comparemos como a dicotomia físico/espírito, geradora do riso, é enunciada por ambos. Se, para Bergson (op.cit.,p.38), torna-se “cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral”, para Propp (op.cit.,p.46) a comicidade “não está nem na natureza física, nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos de natureza espiritual do doente”²⁶. Parece-nos, pois, que embora tente refutar a premissa bergsoniana, as palavras de Propp, de fato, não a invalidam. Talvez a invertam.

²⁶ A palavra doente se refere, na citação, a pessoas obesas, que só podem ser consideradas ridículas, segundo Propp, se a obesidade decorrer de um defeito moral: da gula ou da preguiça (ou de ambas), por exemplo.

A propósito dessa submissão do elemento espiritual às vicissitudes do corpo, ou melhor dizendo, a submissão do corpóreo às vicissitudes do espírito (residiria aqui a inversão?), Propp destaca que Gogol foi o escritor que talvez tenha melhor descrito personagens cômicas cuja característica era a glotonaria e os demais prazeres da mesa, como a bebida. Essa supremacia dos elementos corpóreos sobre os espirituais é determinante para os comentários feitos por Propp, inclusive sobre a caricatura: na verdade são os órgãos dos sentidos que se prestam à comicidade, desde, é obvio, que tais órgãos sejam destacados pelo exagero de traços.

Aliás, com relação ao exagero, que só é cômico, quando desvela defeitos (p.88), Propp afirma que há três vias que o realizam: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura exagera um pormenor, a hipérbole exagera o todo e o grotesco, que é o grau mais elevado de exagero, extrapola o real e invade o domínio do fantástico. O autor ainda divide o grotesco em cômico e terrível: o primeiro encobre os defeitos, mas o segundo anula o princípio espiritual no homem. De qualquer forma, para Propp, o grotesco é um exagero estético e artístico, nunca documental: “O grotesco é possível apenas na arte e impossível na vida. Sua condição *sine qua non* é uma certa relação estética com os horrores representados” (op. cit.,p.92).

Já a força do riso como arma moralizadora, visão comum aos clássicos e a Bergson, é reiterada por Propp (1992:46), quando assevera: “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade daqueles que são submetidos ao escárnio”. Talvez por isso que a hiperbolização satírica seja uma forma comum, nas histórias russas, de se descrever a figura do inimigo, com intuito de depreciá-lo. Observemos como a hiperbolização satírica é eficiente para ridicularizar o inimigo do herói: “Ele é tão gordo que anda com dificuldade. Sua cabeça é como um caldeirão de cerveja. No banquete ele agarra de uma só vez todo um cisne ou uma rosca inteira de pão e os abocanha” (op.cit.,p.91).

Um outro ponto em comum que notamos entre Bergson e Propp - embora este sempre busque contestar aquele - diz respeito à questão da distração (palavra usada pelos

dois teóricos). Pequenos reveses no cotidiano são cômicos porque revelam a falta de previsibilidade, a ausência da observação como, por exemplo, um indivíduo que escuta a conversa de outros atrás de uma porta e se apóia tanto nesta (a distração é excesso de concentração, segundo Propp) que a porta se abre, desmascarando-o, o que, de certo modo, já implica uma punição pela sua bisbilhotice. A esta ação, que se torna cômica porque mal sucedida, Propp (op.cit.,p.97) denomina *malogro da vontade*:

O malogro da vontade é resultado de alguma inferioridade oculta na pessoa, que de repente se revela e acaba suscitando o riso. Numa certa medida a culpada desses defeitos é a própria pessoa.

Há, contudo, necessidade de que o desmascaramento ocorra (no caso, a porta se abre) para que a distração se concretize, mas a sanção do espectador dependerá das motivações internas da personagem: se estas forem boas, provavelmente o estulto despertará a nossa piedade; se estas forem malévolas, o nosso desprezo. A esse respeito, são elucidativas as palavras de Propp (op.cit., p.114): “O bobo dos contos russos têm qualidades morais e isto é mais interessante que aquilo que se chama inteligência”. Na realidade, são essas motivações morais que o tornam simpático ao observador.

O malogro da vontade, facilmente identificável no exemplo anterior, está associado a um certo automatismo (mecanicismo bergsoniano) que, por ser contrário à razão, leva o ser risível tanto a praticar ações insensatas quanto a dizer coisas absurdas: são os chamados alogismos, que Propp reputa ser uma das formas mais comuns de comicidade. Kant (apud Propp, p.108) já afirmava que o que suscita uma sonora gargalhada “deve ser algo contrário à razão”.

Quando Propp explica o alogismo de ações como um contraste entre aquilo que se quer atingir e os meios usados para tal, ele o exemplifica com a figura de um palhaço que entra no picadeiro puxando, por uma corda enorme e grossa,....uma cadelinha! Grandes causas redundando em pequenos efeitos, ou ao contrário, pequenas causas gerando efeitos impensáveis contrariam a lógica e, tanto Bergson quanto Propp, referem esse mesmo descompasso, apenas com diferentes designações.

Curiosa, porque ideologicamente marcada, a referência de Propp (p.105) à incapacidade que têm os americanos “de se divertirem de maneira mais inteligente”, já que comumente procedem a brincadeiras de mau gosto tais como: colocar uma cobra na botina do vizinho. De qualquer forma, Propp anota a tendência a nos solidarizarmos com os brincalhões, principalmente se suas brincadeiras se voltam contra tipos desagradáveis e maldosos (O caráter moralista do riso ainda persiste).

Também o qüiproquó é analisado por Propp e, embora não fale em interferências de séries como Bergson, o princípio por ele apontado é o mesmo, apenas a designação é diferente, talvez mais didática. Aliás, bem de acordo com a sua crítica inicial, segundo a qual os teóricos propõem a teoria sem exemplos, ou seja, trabalham dedutivamente, quando o ideal é trabalhar indutivamente: dos exemplos para a teoria.

O que é o qüiproquó senão uma inversão de papéis ou na terminologia proppiana: “um no papel do outro”, ou a ocorrência de “muito barulho por nada”? A concretude dos exemplos e a transparência das designações fazem da teoria de Propp um arsenal que dá munições a todos aqueles que se dedicam a entender o riso em seus vários aspectos, sobretudo os cômicos.

Com relação aos instrumentos lingüísticos responsáveis pela comicidade, Propp destaca o paradoxo, os trocadilhos ou calembures, as tiradas – entre as quais ele cita a boa palavra, o chiste e a pilhéria – e algumas formas de ironia. Valer-nos-emos destas explicações no momento de analisarmos *o corpus*.

Uma última coincidência, talvez a mais importante para nós, envolve a questão da contextualização do riso. Tanto Bergson quanto Propp são taxativos ao considerarem o riso como fenômeno circunscrito à determinada época e a determinado conjunto social. A famosa premissa bergsoniana de que *o nosso riso é sempre o riso de um grupo*, parece se tornar irrefutável no exemplo que se segue:

Ao leitor talvez já tenha ocorrido ouvir, em viagem de trem ou à mesa de hospedaria, histórias que deviam ser cômicas para os viajantes que as contavam, pois que os faziam rir com muito gosto. O leitor terá rido como eles se pertencesse à sociedade deles. Mas não pertencendo, não tinha vontade alguma de rir. Um homem a quem perguntaram por que não chorava num sermão em que todos derramavam muitas lágrimas, respondeu: “Não sou desta paróquia.” (Bergson, 2001:5).

Também Propp é incisivo em afirmar que desconhecer as normas de conduta social, agir em desacordo com elas representa uma transgressão, um defeito que será submetido à sanção do riso. Didaticamente, o autor oferece-nos um exemplo bastante interessante não só porque reforça a sua assertiva, mas também porque nos permite depreender como surgem algumas estereotípias, típicas da comicidade:

Se todo povo possui suas próprias normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a essas normas. É por causa disso que os estrangeiros, tão freqüentemente, parecem ridículos. Eles parecem cômicos apenas quando se destacam e diferenciam por suas estranhezas do lugar para onde vieram. Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável a comicidade. (Propp, 1992:62)

Se bem avaliamos, a conclusão que as citações nos permitem desvela uma nova coincidência entre os autores: também para Propp o riso é um antídoto contra a dispersão social, na medida em que condena aquele que transgride determinados valores sociais. Bergson já o dissera.

Com Propp chegamos ao século XX e a algumas conclusões. Primeiramente, exceção feita a Demócrito (460-352 a.C) e a Joubert (1529-1582), o riso até o século XIX geralmente decorre de uma atitude negativa, e teóricos do pensamento ocidental ora o associam ao torpe, ora ao engano, ora a um falso prazer, ora a defeitos. Sob este aspecto, o século XX, derrubando os baluartes do cartesianismo, representou uma reviravolta na concepção do riso.

O riso vai ser analisado e valorizado pelo seu potencial transgressor, porque pode demolir verdades positivistas e cartesianas, enfim, porque pode propor uma outra visão, além da já estratificada. Joaquim Ritter (1903-74), filósofo alemão, citado por Alberti (1999) entende que o *Dasein*, designação dada à ordem totalizante, integra a ordem positiva essencial, mas também o seu oposto, ou seja, o *nada*. “É da essência da ordem e do sério abrigar uma metade do *Dasein* a existir sob a forma de *oposto*”, esclarece Alberti (op.cit., p.11), a propósito da teoria ritteriana. E acrescenta:

Como o sério só pode apreender o *nada* de modo negativo – isto é, justamente enquanto *nada* -, a relação que a metade excluída continua mantendo com o universo do sério permanece secreta, (...). Ela só se torna visível e audível, para o sério, através do riso e do cômico.

Se bem entendemos, o riso representa este lado oposto, não-oficial, não-normativo, e talvez mais essencial do *Dasein*. Na verdade, o riso pode ser mais verdadeiro, porque sua força provém do inconsciente, do *nonsense*, do lúdico. A este propósito, as palavras de Alberti (1999:23) são esclarecedoras:

O riso e o risível remetem então ao não sentido (*nonsense*), ao inconsciente, ao não sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério. Saber rir, saber colocar o boné de bufão, como diz Ritter, passa a ser situar-se no espaço do impensado, indispensável para apreender a totalidade da existência.

Portanto, se a partir do século XX, a relação do riso com o inconsciente, inaugurada por Freud, constituir-se-á o alvo preferido dos teóricos ocidentais sobre o riso, persiste até então, segundo avaliamos, uma enorme lacuna nos estudos relativos ao humor. A que nos referimos? Ao estranho fato de que nenhum teórico do Ocidente tenha feito qualquer menção, mínima que fosse, à questão do riso e do risível na cultura oriental. Parece-nos que a noção ritteriana de *Dasein* nos levou a um *insight*, visto que os conceitos do *yang* e do *yin* também subsumem as faces opostas e totalizadoras da Existência em algumas culturas do Oriente.

Se os ocidentais riem do infortúnio, da ignorância, do imprevisto, do que riem os orientais? Teria o humor as mesmas motivações no Oriente e no Ocidente? Haveria pontos de intersecção que poderiam servir de reforço para a nossa tese sobre uma certa universalidade do humor?

1.11 - HUMOR ORIENTAL: BREVE INCURSÃO

Movidos inicialmente pela curiosidade inerente a todo pesquisador e tendo sempre como fito a busca de elementos comprobatórios da nossa hipótese principal, ou seja, a questão da universalização das técnicas, estratégias e temas do humor, deparamo-nos com uma obra intrigante que nos levou a revelações insuspeitadas: *Zen and the comical spirit*, de M Conrad Hyers, publicada em 1974.

Nessa obra, Hyers recorre à arte pictórica e à literatura, sobretudo chinesas, para mostrar como o budismo hindu foi transformado em zen-budismo chinês e, posteriormente, japonês, e como o espírito cômico é o elemento fundador de tal distinção. Para ilustrar sua tese, recupera um conto tradicional que associa a origem do zen-budismo a um sorriso.

Segundo tal conto, Buda²⁷ estava reunido com seus discípulos, quando um príncipe (rajá) veio até ele e lhe ofereceu uma bela flor dourada, pedindo-lhe que fizesse um sermão. Buda subiu ao local de sermões, mas não emitiu uma só palavra para a ansiosa assistência: ele, simplesmente, aceitou a flor de sândalo. Nenhum dos presentes entendeu o significado do seu gesto, exceto Kâśyapa, um simples discípulo, que, por meio de um sorriso, demonstrou ter aprendido o ensinamento. O sorriso, na doutrina zen, simboliza ainda hoje a súbita intuição da verdade: é a expressão de um *insight*.

²⁷ Segundo a tradição, o príncipe Sidarta Gautama, nasce em 560 a.C , no reino dos Sakyas. Insatisfeito com a futilidade da vida real, abandona o reino e, disfarçado de mercador, transforma-se em um peregrino, travando, assim, conhecimento com as enfermidades, o sofrimento e a morte. Em busca de respostas para o sofrimento, torna-se discípulo dos primeiros Brâmanes. Sem respostas para as questões essenciais, isola-se por seis anos. Alcança a iluminação depois de permanecer imóvel por sete semanas, debaixo de uma figueira, resistindo à Mara, o gênio do mal. A partir daí, já com 35 anos, assume o nome de Buda e começa a sua pregação que dura até sua morte, aos 80 anos. (Cf <http://www.conhecimentosgerais.com.br/religiões/budismo.html>).

Interessante é que, se a doutrina Zen subsume o choque entre a grandiosidade do budismo hindu e o humanismo materialista dos chineses e japoneses (Cf. Hyers, p. 24), isto não se revela apenas nas primeiras piadas compiladas sobre o zen-budismo, mas, sobretudo, nas pinturas chinesas antigas. Se de um lado, temos nelas o Buda, tipificado na figura imponente de Bodhidharma²⁸, temos por outro lado, o Buda tipificado por Pu-tai, o monge nômade, que, apesar do seu enorme tamanho, é comumente retratado como um dançarino alegre e lépido, em suma, feliz.

Esta oposição entre as duas representações do Buda reflete, na verdade, a própria essência dual do zen-budismo: de um lado a seriedade, a circunspeção; de outro, a alegria, a tolice sábia. As palavras de Hyers (op.cit., p.26) confrontam com propriedade os significados das duas figuras que integram o zen-budismo e cujas representações são recorrentes na arte chinesa:

Um é o epítome da seriedade determinada; o outro, do constante sorriso. Um está sentado em plácida quietude da meditação; o outro está levemente dançando uma dança popular. Um sugere o ápice do zelo e da obrigação; o outro, a despreocupação da jovialidade, senão da frivolidade. Um tem a aparência de um mestre ou sábio; o outro, a de uma criança, um palhaço, ou tolo.²⁹

Se Bodhidharma (Anexo 1), cujos celhos franzidos, sobrancelhas hirsutas e olhar penetrante lhe conferem uma fisionomia ameaçadora, simboliza a seriedade e a circunspeção, sua contraparte, Pu-tai é a própria representação da pachorrice, da indolência. Enganam-se os que pensam ser a figura de Pu-tai, em relação à do Buda, uma frívola representação da indisciplina contra a ordem. Tal representação subsume, na realidade, a harmonia necessária entre o sagrado e o cômico, partes dialéticas de um todo, que é a própria vida:

²⁸ Bodhidharma foi o último dos 28 patriarcas hindus, responsável por ensinar o budismo na China, no século VI. Na verdade, é considerado o fundador do zen-budismo, doutrina esta que não representa uma religião independente, mas, antes, um novo estilo de espiritualidade dentro do budismo.

²⁹ *The one is the epitome of resolute seriousness; the other of buoyant laughter. The one is seated in the placid stillness of meditation; the other is airily dance a folk-dance. The one suggests the extremities of earnestness and commitment; the other the carefreeness of gaiety, if not frivolity. The one presents the visage of master or sage; the other of the children or clown or fool.*

O que é simbolizado como a dialética entre o sagrado e o cômico - ou violência e frivolidade – não é uma nova dualidade zen, mas uma nova unidade, uma dinâmica harmonia rítmica (...). Se o espírito cômico proporciona um efeito contrapontual, como ocorreu, isto não é um movimento antagônico, ou simplesmente discordante, mas uma parte integral da unidade e totalidade da composição da vida, como o Tao que se expressa no interrelacionamento entre o *yin* e o *yang*.³⁰ (Hyers, op, cit., p.47)

A concepção ritteriana do *Dasein* retorna insofismável à nossa mente.

Pu-tai, conhecido no Ocidente como o Buda Sorridente, é representado em amuletos para dar sorte. Historicamente, ele foi identificado com um monge nômade chamado Keishi (916), que carregava, em um enorme saco de linho branco, tudo o que possuía e acreditava-se ser ele uma aparição incógnita do Buda. Nas pinturas, é representado tendo uma barriga enorme e um largo sorriso estampado na face e aparece sempre em companhia das crianças, a quem presenteia com frutas e doces.

De acordo com a lenda, Pu-tai recusara a designação de mestre Zen, bem como as restrições da vida no monastério e se decidira pela vida nômade, levando o saco de linho branco – que em algumas pinturas representa o próprio lar - às costas, distribuindo lembranças para as crianças e brincando com elas nas ruas, como um Papai Noel oriental. Representa, pois, o filósofo alegre que descobriu a sabedoria, a liberdade e o sorriso com as crianças. Dizem que toda vez que Pu-tai encontrava um monge devotado, ele estendia a mão e, com jeitinho de criança, pedia uns trocados (Interessante a associação feita por Hyers entre o comportamento infantil de Pu-tai e as palavras bíblicas: “A não ser que você se torne como uma criança, você nunca entrará no reino dos céus” Mateus,18:3).

Na pintura Zen, a figura do palhaço aparece constantemente e outros dois, bem populares, são Han-shan e Shih-te, respectivamente um tolo e um mendigo louco (Anexo 2). Eles têm a aparência de vagabundos, a conduta dos loucos e o comportamento dos

³⁰ What is being symbolised by the dialectic of the sacred and the comic – or fierceness and frivolity – in Zen is not a new duality, but a new unity, a dynamic rhythmic harmony, (...). If the comic spirit provides a contrapuntal effect, as it were, it is not an antagonistic movement, and therefore simply discordant, but as an integral part of the unity and wholeness of the composition of life, like the Tao manifests itself in the interrelationship between yin and yang.

brincalhões. Han-shan aparece, por vezes, vestido com roupas esfarrapadas, com um ninho de casca de árvore como chapéu, e sapatos enormes para os pés - o epítome do palhaço. É também representado carregando um rolo de pergaminho em suas mãos, provavelmente no lugar do sutra, o conjunto de aforismas budistas. Conta a lenda que seu amigo Shih-te, figura igualmente bizarra, foi uma vez surpreendido, em um monastério, sentado ao lado da imagem do Buda, com quem, além de estar conversando animadamente, partilhava das oferendas que ali tinham sido deixadas pelos fiéis.

Para Hyers, estas duas figuras cômicas representam a irresponsabilidade infantil, a auto-indulgência, a sabedoria dos tolos que, por não se prenderem a normas, desfrutam da autêntica liberdade. Feitas estas referências históricas, torna-se transparente a afirmação de Hyers (op. cit., p.48) segundo a qual “se Han-shan e Shih-te simbolizam a Sabedoria dos Tolos, Pu-tai simboliza a Sabedoria das Crianças”.³¹

Servindo-se de uma linguagem quase literária – por metafórica – Hyers (op.cit. p. 43) não só associa a figura do palhaço, símbolo da total liberação, ao humor, mas também interpreta-lhes as momices como um retrocesso à irresponsabilidade infantil ou como rebeldia, socialmente tolerada, contra a autoridade e a virtude:

A realização de uma liberação autêntica, como em toda a tradição zen, é atestada pelo humor e o símbolo desta liberação é a figura paradoxal do palhaço. (...) O palhaço em muitas culturas, de fato, simboliza a emancipação e a liberdade, não necessariamente num sentido refinado e espiritual. Frequentemente, suas momices (cambalhotas) são simplesmente pulos retroativos à irresponsável liberdade das crianças, ou a uma tolerada rebelião contra a virtude e a autoridade.³²

³¹ *If Han-shan and Shi-te symbolize the Wisdom of Fools, Pu-tai symbolises the Wisdom of Children.*

³² *The realisation of an authentic liberation, as in so much of Zen tradition, is attested by humour; and the symbol of that liberation is the paradoxical figure of the clown. (...) The clown in most cultures, in fact, symbolises emancipation and freedom, even though not necessary in the most refined or most spiritual sense. Often his antics are simply a retrogressive leap into the irresponsible freedom of the child, or a socially tolerated rebellion against virtue and authority.*

Em suma, para Hyers (op.cit.,p. 55), o tolo, o palhaço é sempre um emancipador, o que nos leva a afirmar que o próprio humor – a face não séria do Buda , que o palhaço representa – também o é. (Voltamos a Freud novamente?)

Interessante como a descrição que Hyers faz do palhaço e das suas atitudes libertárias leva-nos, intuitivamente, à aparente falta de padrão e de circunscrição (dizemos aparente porque a transgressão é autorizada) que o jornalismo praticado por José Simão desvela, em decorrência das inversões jornalísticas realizadas, tanto no tocante à seleção das notícias como na forma de apresentá-las: o sério (a notícia) aparece travestido de não-sério, como se uma brincadeira fora. Analisemos a citação de Hyers (1974:55):

Sob a perspectiva do palhaço, que recusa limitações e cerceamentos com total seriedade, o fosso que protege o castelo do rei e o reino é o mesmo que aprisiona o rei. Desta forma, os padrões organizados da racionalidade, da ordem e da virtude que usamos para organizar a nossa experiência são confundidos e deturpados pelo palhaço cujas roupas de retalhos coloridos, incoerentes trajes, acessórios curiosos e comportamento bizarro coloca tudo em suspensão (de ponta cabeça?). A forma se transforma em caos, o senso em nonsense, a inibição em espontaneidade, a rigidez em casualidade. O palhaço não deseja se enquadrar, na verdade, ele recusa qualquer cerceamento, qualquer padrão ou estrutura do mundo convencional. Ele representa uma nova ordem de ser. O palhaço faz tudo errado: suas roupas, seus pertences, seu decoro, sua lógica, sua fala, seu movimento. Apesar disto, em seus erros, existem acertos de outra ordem. Em sua tolice, há um outro nível de sabedoria.³³

Um outro dado curioso deve ser mencionado. A face séria/sagrada do Buda, aquela que podemos identificar com as representações de Bodhidharma, é enfatizada pela presença de imagens simbólicas representadas, sobretudo, por animais. O que representam

³³ *From the perspective of the clown, who refuses to take any limitations and demarcations with absolutely seriousness, the moat that protects the king's castle and his kingship is also the moat that imprisons the king. Hence, the neat pattern of rationality and order and value which we use to organize experience are confused and garbled by the clown whose motley patches, incongruous garb, curious accessories, and bizarre behaviour place everything in suspension. Form is turned into chaos. Sense into nonsense, inhibition into spontaneity, rigidity into randomness. The clown does not fit into, indeed refuses to fit into, the patterns and structures of the conventional world. He represents another order of being. The clown gets everything wrong: his dress, his appurtenances, his decorum. His logic, his speech, his movement; yet in this wrongness is a rightness of another sort. In this foolishness is another level of wisdom.*

o dragão e o tigre, por exemplo, senão a força e o temor que nos desperta a figura monumental e circunspecta do Bodhidharma? Por outro lado, se o espírito cômico é a outra face do Buda, que animais poderiam simbolizá-la? É comum que a pintura zen mostre sapos, macacos³⁴ (grifo nosso), galinhas. O próprio espírito cômico se materializa quando o Buda é caricatamente representado como um sapo-boi. (Anexo 3).

Neste sentido, falar em zen-budismo, segundo Hyers (op.cit.), é sempre correr um risco porque destacar esse lado alegre, ou seja, o espírito cômico que lhe é inerente, como bem o atestam as pinturas e a literatura oriental, não significa em hipótese alguma negar a sacralidade e a espiritualidade da doutrina, como muitos supõem. Ao contrário, é uma forma de revelar-lhe a identidade, de entendê-la como a transformação do budismo hindu que, difundido em outras plagas, incorporou novas visões de mundo, outras experiências de vida, transformando-se, na China e no Japão, em zen-budismo.

De qualquer forma – e isto importa ser dito – a concretude, o lugar comum, a cotidianidade tão inerente à cultura dos chineses e japoneses, em hipótese alguma implica pouca espiritualidade. Ao contrário, é uma outra forma de espiritualidade que integra o sagrado ao cotidiano, a grandiosidade à simplicidade, expressando, desta forma, sua natureza ambígua, excêntrica e bem humorada. Sob este aspecto, alguns *haicais* chineses e/ou japoneses são a expressão perfeita desta excentricidade, típica do zen-budismo. Vejamos:

*Sentado como o Buda,
Mas picado por mosquitos
Em meu Nirvana.*³⁵

(Demaru, apud Hyers, p.28)

³⁴ A designação que o jornalista José Simão se atribui, ou seja, a de Macaco Simão, nos parece completamente adequada. Macaco é universalmente ligado à alegria, a micagens, à imitatividade pueril.

³⁵ *Sitting like the Buddha,/ but bitten by mosquitoes/In my Nirvāna.*

Do buraco
Do nariz do grande Buda
*Sai uma andorinha.*³⁶

(Issa, apud Hyers, p.24)

Como esta fusão sagrado/cotidiano se explica? Se para a meditação dos mestres hindus era imprescindível o silêncio absoluto do monastério, os monges chineses e japoneses podiam chegar a um estado de esclarecimento não só quando estudavam os sutras. Como eles participavam de todas as atividades, desde plantar, limpar, cozinhar e como, acima de tudo, eles valorizavam tais atividades, a oposição entre o sublime e o humano (que o budismo hindu revela) apresenta-se integrada no zen-budismo.

Mesmo quando cuida de flores ou de animais, um monge zen-budista pode estar meditando, pode estar aprendendo. Se nos reportarmos à nobreza da tragédia x a simplicidade da comédia, esta celebração do lugar comum, da simplicidade do cotidiano, que os monges chineses e japoneses perpetraram, será identificada claramente com a comédia e com o humor.

Na verdade, o humor dessacraliza o sagrado, geralmente associado ao sério. Segundo D.T. Susuki (apud Hyers, p. 32), o zen-budismo é a única religião ou ensinamento que encontra lugar para o sorriso. No zen-budismo, há, de fato, hora para rir e dançar, bem como há tempo de chorar e prantear. Para muitos estudiosos, a essência do zen-budismo é o humor.

Aliás, como bem nos revelam os *haicais* citados, a integração sagrado /cotidiano é essencialmente cômica (“o *haikai*, ele mesmo, é uma realização cômica”³⁷), em especial porque nela se anuncia o *nonsense*, como bem o atestam os exemplos apresentados.

³⁶ *Out from the hollow/Of the Great Buddha's nose/ A swallow comes.*

³⁷ *...the haiku itself is a comic achievement* (Heyers,op.cit., p.73)

Por tempos distintos e caminhos opostos, supomos ter chegado, senão às mesmas constatações, a uma série de similitudes entre o humor ocidental e o oriental. Se a perspectiva ritteriana do *Dasein* nos sugeriu a questão do cômico e do humor como a face oposta e necessária do Sério, o Tao, unidade integrante e totalizadora da vida, nos sugeriu o interrelacionamento entre o *yang* e o *yin* (Cf. citação na p.50 desta tese). Assim como ao sério subjaz o não-sério, o *yang* não existe sem o *yin*. O antagonismo – pressuposto ou explicitado – é fundamental ao humor (Raskin bem o destacou).

Uma outra similitude diz respeito à própria figura do palhaço, símbolo do cômico e do humor. Se, no mundo ocidental, os bufões e os parvos são os palhaços oficiais, no Oriente, palhaços são os monges nômades – avessos à vida dos monastérios – os tolos e os mendigos. Insensatez, alegria, puerilidade são suas características. Mantos puídos, chapéus estranhos, sapatos enormes, roupas excêntricas. No Oriente e no Ocidente.

Um outro dado relevante nos reporta à questão do *nonsense* como forma de humor, visto que, se o homem ocidental levou séculos para valorizá-lo, mais exatamente só depois de Freud, o zen-budismo parece tê-lo adotado como técnica cômica desde sempre. É o que nos revelam os *haicais* citados. É o que nos revela a capacidade de integração dos opostos, perpetrada pelos zen-budistas e sintetizada no binômio sagrado/cotidiano. Obviamente, o ocidente sintetizará binômios semelhantes, mas muitos séculos depois (Bakhtin os revelará). Não nos parece gratuito o *boom* de *haicais* ocorrido na década de 60/70. Uma redescoberta da cultura oriental?

Embora Hyers (op.cit) tenha ilustrado a sua obra com um pequeno número de narrativas cômicas, tiradas da tradição zen, pudemos verificar como a surpresa é um elemento recorrente em todas elas, o que, de certa forma, confirma-a como elemento indispensável ao humor de todas as épocas. Quintiliano, Hobbes e Bergson já o observaram. A título de ilustração, traduzimos uma destas pequenas narrativas apresentadas por Hyers (1974: 120), não só para confirmar a importância do elemento surpresa, mas também para destacar uma característica comum às piadas orientais: o final parece convidar o leitor à reflexão.

Keichu era um mestre zen do período Meiji. O governador de Kyoto pagou a Keichu a honra de uma visita. O governador foi anunciado ao mestre zen por um serviçal que leu o cartão de apresentação do governador: “Kitagaki, governador de Kyoto”. “Eu não tenho nenhum negócio com este sujeito” dardejou Keichu ao serviçal e recusou-se a receber o visitante. “Diga a ele que caia fora!” Quando isto foi comunicado ao governador, este, ao invés de ficar enfurecido, pegou uma caneta e rabiscou as palavras: “governador de Kyoto” e deu o cartão de novo ao atendente. Quando Keichu leu o cartão, ele exclamou: “Oh, é aquele Kitagaki! Eu quero vê-lo!”.

Pequenas causas grandes efeitos? Tal solução humorística não é inédita, mas eficaz. Nos dois lados do mundo.

1.12. ALGUMAS CONCLUSÕES

Se, como vimos, o humor dentro do pensamento ocidental, sempre ou quase sempre, se realiza pela observação das mazelas humanas e encerra uma certa maldade de quem o desvela, o mesmo talvez não possamos afirmar com relação ao humor oriental, especialmente no que diz respeito ao cômico inerente ao zen-budismo, cujo *nonsense* parece encerrar uma certa ingenuidade (os *haicais*, por exemplo) ou, por vezes, um convite à reflexão.

Na verdade, se a breve incursão pelo humor oriental nos permitiu reforçar uma série de semelhanças, contribuindo para a confirmação da nossa hipótese central, é impossível negar que novas questões vieram à tona e serão posteriormente consideradas, se o rigor da análise assim o exigir. Uma delas é a própria questão do *haikai* como gênero poético, o que lhe determina possivelmente o tipo de humor.

De qualquer forma, o que queremos ressaltar é que o humor tem uma natureza dúbia: ele une o sagrado ao profano, ele veste o sério de não-sério, ele ridiculariza o *status*

quo. É sua natureza antitética que o integra. O sério prescinde do humor, mas a recíproca não é verdadeira: o humor pressupõe o sério. Daí a sua linguagem altamente alusiva, repleta de subentendidos, baseada em inferências, em jogos de linguagem que desvelam aspectos lúdicos.

Além dessas avaliações, uma outra bastante imediata é a de que até o século XX, as teorias sobre o riso não são estritamente lingüísticas, mesmo porque a própria Lingüística só se configura como ciência autônoma a partir da segunda metade do século XX. Todavia, tal amplitude de visões, advindas dos diferentes ramos do saber, embora possa deixar o objeto da nossa pesquisa mais amplo e menos definido, com certeza, o torna mais rico e mais instigante.

Finalmente, a certeza de que muitas categorias já estabelecidas pelos antigos serão resgatadas nas nossas análises, até porque muitas delas acabavam redundando nos elementos lingüísticos, à revelia das indagações iniciais que ora tinham cunho filosófico, sociológico, psicanalítico ou simplesmente literário.

De fato, a clássica divisão de Cícero entre o riso de palavras e o de ação – de inspiração aristotélica – continua pertinente e atual e é a partir dela que tentaremos associar as demais categorias propostas pelos autores abordados no panorama histórico. Para tanto, elaboramos o quadro abaixo, que não só servirá de norte para as nossas primeiras análises, mas também para direcionarmos os próximos passos da nossa pesquisa.

Convém ressaltar que este quadro representa apenas o ponto de partida e o contraponto não só para a revisão e/ou exclusão de algumas categorias nele incluídas, bem como para possíveis inclusões de outras, que poderão se fazer mais pertinentes ao longo da nossa pesquisa. Buscamos, pois, neste primeiro momento, relacionar nele todas as categorias já aventadas pelos diferentes autores. Não nos move ainda a preocupação estritamente analítica, com vistas a uma taxionomia mais definitiva.

QUADRO II - CATEGORIAS INICIAIS DE ANÁLISE

HUMOR VERBAL	HUMOR REFERENCIAL
Ou	Ou
HUMOR DE PALAVRAS (<i>DICTO</i>)	HUMOR DE COISAS (<i>RES</i>)
Trocadilhos	O engano
Duplo sentido	A expectativa traída
Jogos de palavras	O inesperado
A paródia	Atitude parodística
A ironia	A surpresa
Ditos alógicos	Ações alógicas: a miopia de si mesmo
O exagero/a falta de equilíbrio	O desequilíbrio: o defeito físico ou moral
A repetição	Atitudes mecânicas e repetitivas: a rigidez moral ou física
O contraste e a inversão	Atitudes deslocadas
Mudança de tom: do sério para o jocoso	A distração de si e social
Dizer obviedades	A inconsciência
A hipérbole	A submissão aos apelos corpóreos
A imitação da fala	A caricatura
Uso do jargão profissional	Inadequação entre a fala e a situação
O inesperado/ a surpresa verbal	O quíproquó
Presença de linguagem chã	Valorização do baixo material
Condensação (significante com mais de um significado)	
Deslocamento: desvio do tema	Grandes causas/pequenos efeitos / pequenas causas/grandes efeitos
Uso de calembures, tiradas, chistes e provérbios	

O que nos cumpre agora reforçar é a questão da importância que adquire em nosso trabalho a assunção de que o riso é contextualizado. Em outras palavras, endossar as posições de Bergson e Propp quanto a este aspecto implicaria, necessariamente, negarmos as nossas hipóteses iniciais, ou seja, a de que ao riso e/ou à comicidade subjazem categorias universais? Obviamente, a nossa resposta é não, mas como comprová-la? Uma primeira tentativa - talvez a mais prática e mais imediata – é procedermos à apresentação do *corpus* a ser analisado.

“Para resolver o problema da comicidade não podemos nos limitar à obra dos clássicos e aos melhores exemplos do folclore. Foi necessário conhecer a produção corrente das revistas humorísticas e satíricas, incluindo-se os folhetins publicados em jornais. As revistas e a imprensa refletem a vida cotidiana, que, como a arte, está dentro do âmbito de nossa atenta pesquisa. Foi indispensável levar em consideração também o circo, o teatro de variedades, a comédia cinematográfica e as conversas ouvidas em diferentes lugares...”

(Propp, 1992: 17)

CAPÍTULO 2 - APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DO *CORPUS*

2.1 - JOSÉ SIMÃO: JORNALISTA, HUMORISTA OU COLUNISTA SOCIAL?

COMO QUEM FICA PARADO É POSTE....José Simão, o colunista mais engraçado da cidade, não pára um minuto em busca da melhor piada. Dono de uma língua afiada e uma gargalhada inconfundível, ele diverte os seus leitores há dezesseis anos com sátiras hilárias sobre gente famosa. (Erika Sallum, Revista Veja São Paulo, 17/12/2003, p.26).

São essas as palavras com as quais a jornalista Érika Sallum, em página inteira, apresenta o objeto da sua reportagem: o colunista José Simão cuja foto ocupa todo o espaço da página ao lado. Tal foto mostra o jornalista imitando um macaco: mão esquerda aberta apoiando o queixo, mão direita passando por detrás da cabeça e segurando a orelha esquerda, boca aberta, olhos atentos e arregalados. (Anexo 4)

Nem as palavras, nem a foto poderiam ser mais felizes: a jornalista captou, a nosso ver, a essência do riso provocado por José Simão. Partindo de um dos bordões usados pelo colunista, ela destaca não só o caráter parodístico – a própria foto procede a uma inversão: é o homem que imita o macaco – bem como a natureza iminentemente alegre do riso por ele criado, que se reflete em palavras como: engraçado, piada, gargalhada, diverte, sátira.

A coluna de José Simão é publicada diariamente, desde 1987, no *Jornal Folha de S. Paulo*, embora seja veiculada em mais dezenove jornais brasileiros. Em recente entrevista à *Revista Veja São Paulo*, o jornalista se define como um “jornalista-humorista” até porque a sua inabilidade com o desenho impediu-o de realizar o sonho de ser chargista: “Na verdade queria ser chargista. Mas, como não desenho bulhufas, faço caricatura escrita. Virei um jornalista-humorista. Intelectual, claro, mas com humor de sobra” (Sallun, 2003: 28-9).

Dono de um estilo inconfundível, ele tem como objeto do riso as pessoas mais iminentes da sociedade brasileira, preferencialmente as do mundo político, artístico e desportivo: em outras palavras, os colunáveis da *mass media*. Personalidades internacionais também são citadas nos seus textos, mas em menor escala, dependendo das notícias do dia.

Embora o seu estilo se caracterize pela recorrência a alguns bordões e expressões, o jornalista-colunista-humorista confessa, na referida reportagem, que alguns deles não são criações suas. De Ibrahim Sued (1924-1995), famoso colunista social, adotou a expressão *Bomba! Bomba!*, transformando-a em *Buemba! Buemba!*, porque essa nova versão revela o caráter melodramático, exagerado, inerente aos mexicanos e tão ao gosto dos brasileiros, segundo José Simão.

Quanto à expressão *hoje só amanhã*, que tão adequadamente sintetiza a atividade jornalística – as notícias de hoje só serão publicadas amanhã – afirma tê-la ouvido de uma mulher nas ruas da Bahia, ao passo que o bordão *quem fica parado é poste* é proveniente de uma antiga marchinha carnavalesca. De um leitor, recebeu a famosa expressão, com a qual freqüentemente encerra as suas crônicas: *vou pingar meu colírio alucinógeno*, mas, entre todas, a preferida é o *nóis sofre, mas nóis goza*, inspirada em um bloco carnavalesco de Olinda.

Para o colunista, tal expressão sintetiza a liberdade, o superar a opressão, *porque mostra a vingança do povo injustiçado* (Sallum, 2003:29). Interessante frisar que a desforra catártica que o Carnaval pode representar para o povo (*mas nóis goza*), uma vez que a alegria, nesse curto espaço de tempo, subverte a opressão do cotidiano oficial (*nóis sofre*), remeteu-nos, de pronto, ao papel desempenhado pelas festas religiosas medievais. (A “segunda vida”³⁸ bakhtiniana se insinuava... A carnavalização também. Bakhtin seria, indiscutivelmente, revisitado).

³⁸ Segundo Bakhtin (1996:5), as festas religiosas representavam hiatos de alegria, de descontração na vida do homem medieval, mesmo porque, naquelas ocasiões, a rigidez das relações sociais era relaxada.

A questão da crueldade, freqüentemente associada ao discurso do riso, é colocada inteligentemente pelo jornalista, ao declarar:

Como uma criança, eu posso ser cruel às vezes. Mas jamais baixo-astral. Nunca sou grosseiro nem escrevo sobre a vida pessoal de ninguém, a menos que ela tenha importância no noticiário do dia. Não suporto maldadezinha gratuita sem inteligência (Sallum, 2003:30).

Tal citação é digna de nota porque revela que José Simão prioriza a função do jornalista à do humorista, visto que a “importância no noticiário” é o critério primeiro para a seleção da notícia (pelo menos é o que se afirma). Além disso, duas observações podem ser feitas, sobretudo se nos reportarmos a Hyers (1974). A primeira diz respeito à positividade da figura do palhaço, que este autor associa ao mundo infantil e cuja liberdade de dizer, por não estar presa a convenções e etiquetas sociais, pode redundar, por vezes, em “crueldades” (ou em verdades?), mas com um adendo: a alegria é constante (*mas jamais baixo-astral*).

Diríamos mais. O jornalista José Simão - que já é conhecido do leitor e que já tem instituído aquilo que Amossy (2005) designa *ethos* pré-discursivo - reforça a sua imagem de jornalista/humorista, ao construir um *ethos* discursivo irônico, por meio do qual, ao mesmo tempo em que se afirma como ético (*Nunca sou grosseiro, nem escrevo sobre a vida pessoal de ninguém*), condiciona a sua ética a um interesse maior: o da notícia (*a menos que ela tenha importância no noticiário do dia*).

Em outras palavras: o jornalista valoriza atitudes éticas de forma tão taxativa que o leitor nunca supõe que ele irá prescindir delas. Tal mudança inesperada de rumo gera o humor. *Ethos* discursivo e institucional saem, pois, reforçados. As palavras de Amossy (op.cit., p.136) sobre o “imbricamento” (termo nosso) entre *ethos* discursivo e institucional (ou pré-discursivo) são mais do que providenciais: “O *status* institucional do escritor como ser no mundo e a construção verbal do locutor como ser do discurso se recobrem e se reforçam mutuamente”.

Já com relação à conclusão do texto em tela (*Não suporto maldadezinha gratuita sem inteligência*) em que a ironia decorre, neste contexto, do descompasso que se cria entre os níveis semântico (maldade tem carga semântica negativa) e morfológico (o uso do diminutivo é geralmente afetivo, positivo), resta-nos uma dúvida que, independentemente da resposta a que se chegue, subsume a maldade inerente ao humor: o autor aceita maldadezinha gratuita, se inteligente, ou toda maldadezinha gratuita não é inteligente?

De qualquer forma, é munido de “maldadezinha inteligente” (gratuita ou não) que ele atinge seus alvos prediletos do mundo político nacional, entre os quais temos, com frequência: a então prefeita de São Paulo, Marta Suplicy, designada como *prefesteira*; o então governador paulista Geraldo Alckmin, alcunhado de *Picolé de Chuchu*, pois, segundo José Simão, tal tipo de picolé é *sem gosto, sem cor e sem cheiro* (Sallum, 2003: 29) e o presidente Luís Inácio Lula da Silva. Aliás, a dicção não muito clara do presidente levou o colunista a incluir, nas frases que funcionam como a abertura das suas notícias, a expressão locativa: *Direto da República da Língua Plesa*, como podemos verificar em muitas crônicas do *corpus*.

No tocante às personalidades do mundo artístico televisivo, as suas farpas se voltam contra algumas apresentadoras, em especial Luciana Gimenes a quem ele se refere como *Lucianta Gimenez*, alusão claríssima às inúmeras impropriedades ditas pela apresentadora durante o programa diário, levado ao ar pela rede TV. Já a apresentadora da rede Globo, Ana Maria Braga, que diariamente comanda um programa dirigido ao público feminino e que tem como colaborador um papagaio de nome Louro José, é chamada por José Simão de *Anameba Brega*. Trocar Braga por *Brega* é uma clara alusão ao caráter popular do programa.

No mundo dos esportes, a sua “maldadezinha inteligente” é comumente dirigida contra Galvão Bueno, comentarista esportivo da rede Globo, a ponto de, na ocasião em que este fez alguns programas ostentando uma tipóia, pois havia quebrado o braço ao cair de um cavalo, José Simão ter aberto a sua coluna diária com a seguinte manchete: *Socorro! O*

cavalo caiu do Galvão! (Folha de S. Paulo, 20/01/2004). Tal inversão, paródica por excelência, ao mesmo tempo em que revela a ascendência do animal sobre o homem, procede ao rebaixamento da capacidade intelectual deste, sintetizando assim a opinião pouco benevolente do humorista em relação aos comentários estapafúrdios – e pouco inteligentes – freqüentemente emitidos pelo comentarista durante as transmissões.

Também o automobilista, Rubem Barrichelo, é um alvo recorrente e os comentários maldosos sempre incidem em um ponto-chave: o fato de que, embora freqüentemente divida o *podium* com o alemão Schumacher, seu companheiro de equipe, o brasileiro nunca se sagrou campeão da Fórmula1. A piada que se segue é uma das inúmeras, lançadas por José Simão, entre as que versam sobre esse tema:

E diz que o Rubinho vai escrever a biografia do Schumacher com o seguinte título: Schumacher Sempre Primeiro, Segundo Barrichelo.(07/04/2004)

Manter-se atualizado, para escrever a coluna de 35 linhas, representa para o jornalista uma maratona diária que envolve a leitura de, pelo menos, cinco jornais, 100 e-mails que lhe são enviados por leitores de todo o Brasil, inúmeros contactos que envolvem desde pessoas famosas ao porteiro do seu prédio ou até os clientes da padaria da esquina, bem como um *zapear* por diversos canais de televisão. Na verdade, todo esse trabalho faz da sua coluna fonte de variadas informações, que geralmente são transmitidas de forma sintética, como lembretes/memorandos do já-ocorrido, antes de serem comentadas. Aliás, o bordão jornalístico usado por José Simão *hoje só amanhã* sintetiza com felicidade a função do jornal, diferenciando-o de outras mídias de tempo real (TV, rádio, internet...) para as quais o *hoje é o agora*.

Como os comentários pressupõem um leitor bem informado, há neles muitas alusões que contam com a necessidade de outras informações ou detalhes não sintetizados na notícia. Irwin & Lombardo (2004:84) em um artigo intitulado “Os Simpsons e a alusão:

o pior ensaio já escrito” (o título já nos deixa entrever que os autores foram tocados pelo humor dos Simpsons), partindo da premissa (indiscutível!) de que a sátira, o sarcasmo, a ironia e a caricatura se servem constantemente da alusão, definem esta como “uma inferência intencional cuja associação transcende a mera substituição de um referente”.

Tal definição acarreta duas conseqüências óbvias, segundo os autores. A primeira: cabe ao Autor a intencionalidade da inferência. A segunda: o Destinatário pode realizar ou não a inferência, bem como pode fazer outras associações não previstas pelo Autor. A estas, os referidos ensaístas denominam “associações acidentais”. Um outro conceito usado pelos autores vem sob a designação de “alfabetização cultural” e reporta o dado de que a alusão sempre pressupõe a referência a eventos e valores que fazem parte de uma cultura comum. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), muito apropriadamente, incluem a alusão entre as figuras de comunhão (grifo nosso).

Irwin & Lombardo (2004) fazem ainda duas observações que nos pareceram relevantes para se entender o papel desempenhado pela alusão no discurso do risível. A primeira diz respeito ao prazer que sente o leitor ou telespectador quando desvenda uma alusão: “Sentimos um prazer especial em entender alusões, maior do que quando entendemos afirmações diretas” (op.,cit. p. 86). A segunda é que elas são fontes do lúdico, visto que representam um convite ao jogo: “Gostamos de alusões por causa de sua qualidade lúdica. Há uma certa brincadeira envolvida na alusão, e somos, em certo sentido, convidados a brincar também” (op,cit., p.86-7).

Os autores (op.cit., p.87) não só insistem no fato de que elas são responsáveis por criarem maior intimidade entre autor e público (ou entre o jornalista e seus leitores), mas também reiteram-lhe o caráter lúdico, conforme se lê no seguinte passo:

A clara vantagem das alusões que contam com as informações que nem todos possuem é que elas fortalecem a ligação entre autor e público. Autor e público tornam-se intimamente ligados: tornam-se, na verdade, membros de um clube que conhece o “aperto de mão secreto”.

Refletir sobre o conteúdo da citação acima nos levou à constatação óbvia de que o uso da alusão pode envolver elitismo e exclusão. De fato: “Cultivar a intimidade com alguns é, às vezes, excluir outros” afirmam os autores (op,cit.,p.88). Se nos reportarmos ao caráter jornalístico do *corpus* a ser trabalhado, embora reconheçamos a pertinência da citação, parece que nos quedamos diante de uma incompatibilidade: como um texto cuja intenção é a divulgação da notícia pode se pretender elitista? Ou excludente?

Talvez o conceito de leitor modelo, segundo Eco (1986), nos ajude a resolver tal incompatibilidade. Para este teórico, o Autor Modelo realiza uma dupla estratégia textual, pois ele *pressupõe* e *institui* a competência do próprio Leitor-Modelo. O autor, como um estrategista, calcula os movimentos de seu leitor, com uma grande diferença: ele é um estrategista que torce para que o outro (o leitor) vença. Portanto, segundo Eco:

.... prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas “esperar” que exista, mas significa mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la. (op.cit., p. 40)

O que nos parece relevante, sobretudo com relação às alusões propostas por José Simão, as quais geralmente condensam o gatilho para o riso, é que, às vezes, a resolução delas passa pela necessidade de que o leitor domine outras informações, que não as rememoradas pelo autor. Contudo, o que nos parece transparente é que o autor confia em que seu leitor buscará tais informações, se já não as detiver. O leitor “pressuposto e instituído”, ciente de que os jogos de palavras e as brincadeiras verbais relacionam-se a acontecimentos recentes, saberá localizar as alusões e buscará meios de resolvê-las. Parodiando Eco, esta competência foi instituída pelo autor. E acrescentaríamos: sancionada pelo leitor. O contrato foi bilateralmente aceito.

Mas voltemos aos assuntos preferenciais das crônicas, nas quais os fatos e celebridades nacionais também dão lugar aos acontecimentos e personalidades internacionais, que passam a merecer os comentários jocosos do cronista. De qualquer forma, o apelo popular é a tônica (são as notícias que estão na boca do povo) e isso se revela, inclusive, no fato de que sua coluna ganha, por vezes, ares de comemoração

(debochada, obviamente) de efemérides. Nesse aspecto, todas as datas populares nacionais e mundiais são geralmente lembradas.

A crônica de 31/12/2003, por exemplo, estampava a seguinte manchete: *A Grande virada! Vou virar abóbora!* e comentava os fatos passados e os votos futuros, subsumidos estes na pretensa fala do presidente à nação: *PAFIÊNCIA E PERFEVERANÇA!*, exortação que justifica o porquê vivemos na *Republica da Língua Plesa*. Interessante é que José Simão, para fechar essa crônica, lançou mão de um recurso comum aos antigos almanaques populares e às agendas atuais: a colocação de pensamentos ou frases de cunho filosófico, oriundas de pessoas famosas, à guisa de conselho animador. Eis o pensamento do ano do nosso autor:

Se em 2003 até Saddam saiu do buraco, espero que em 2004 a gente também consiga.
(31/12/2003)

Se, de um lado, o tom solene pretendido com o uso de tal pensamento pode sugerir a seriedade filosófica, o conteúdo dele reverte, de imediato, essa pretensão: o cômico se anuncia. A ambigüidade, o duplo sentido que a expressão *sair do buraco* assume, concentra o gatilho para o riso. De fato, Saddam Hussein foi, literalmente, encontrado vivendo em um buraco. Talvez tenha tido mais sorte, já que foi de lá tirado, diferentemente de nós, brasileiros, cuja situação política era cada vez mais lamentável. Quem sabe se, com a virada do ano, as coisas melhorariam? Brasileiro: profissão esperança?

Já a crônica do dia 07/03/2004 lembra a comemoração ao Dia Internacional da Mulher com a seguinte manchete: *Buemba! Amanhã é o Dia Internacional da Perereca!* em que o cômico decorre não só do processo metonímico de rebaixamento pelo qual a mulher é identificada apenas à região do baixo corporal, mas também pelo fato de que tal região foi designada pelo vocábulo *perereca*, termo extremamente popular e

malicioso.(Novamente a associação com o cômico grotesco se estabelece em nosso espírito).

Bem, se como dissemos, as celebridades são o foco de suas crônicas, todo escândalo que as envolve é explorado à exaustão pelo colunista. O polêmico episódio ocorrido entre Zeca Pagodinho, cantor popular, e as cervejarias Schincariol e Ambeve, amplamente divulgado e debatido em todas as mídias, rendeu uma série de piadas e comentários na coluna de José Simão. A capacidade de síntese que o humor pode, por vezes, operar, se patenteia no seguinte trecho:

E o Pagodinho falou que tava com saudades da velha Brahma. Ou como disse um cara na Internet: o bom filho a casa ENTORNA! (16/03/2004)

O “provérbio” em questão (*o bom filho a casa ENTORNA*) recupera, via alusão, a famosa polêmica, pois Zeca Pagodinho, mesmo sem ter terminado o contrato de garoto-propaganda com a cervejaria Schincariol, surpreendeu a todos, ao participar de uma propaganda televisiva da cerveja Brahma, que é produzida pela Ambeve. Na referida propaganda, ele cantava trecho de música cujo verso “voltei ao meu amor antigo”, reiterava não só a sua preferência, que é pública, pela Brahma, bem como debochava, de certa forma, da propaganda feita anteriormente para a Schincariol.

O episódio ficou conhecido como “a guerra das cervejas” e a Schincariol conseguiu, por meio de uma liminar, suspender a exibição da propaganda feita para a Brahma. Além disso, a Schincariol fez uma nova propaganda na qual amigos bebiam a Nova Schin em torno de uma mesa, atrás da qual a câmera focalizava um mural com o cardápio do dia: traíra assada. Traíra, como se sabe, é uma gíria cujo significado é traidor. Acresça-se a essas explicações o fato de que Zeca Pagodinho é, sabidamente, um consumidor contumaz da cerveja Brahma.

O carácter produtivo (dizer muito com pouco) do humor é evidente no uso do provérbio final, uma vez que o uso do verbo *entornar* abre várias possibilidades de leitura: reitera o excessivo apego de Zeca Pagodinho à bebida, bem como nos remete à parábola bíblica do filho pródigo (o bom filho a casa torna), sintetizando jocosamente toda a situação. Mas, como *o bom filho a casa ENTORNA, a velha Brahma* que se cuide!

A questão da ética (ou da não-ética) permanece – sutil e maldosamente – colocada, visto que *entornar* significa *derramar* e, por extensão, *derrubar*. Houve aí o que chamamos de reversão: se a volta do filho pródigo tem biblicamente conotações positivas, a volta de Zeca Pagodinho representa um perigo para a Brahma, sua velha casa: a qualquer momento, ele pode *entorná-la*.

2.2 - A SELEÇÃO DO CORPUS

Para a seleção do *corpus*, pautamo-nos por dois critérios fundamentais. O primeiro, de teor quantitativo, buscou, num primeiro momento, abarcar o maior número possível de crônicas, vez que em decorrência das primeiras pesquisas, o tema se nos afigurava ilimitado. A primeira crônica é, pois, datada de 31/12/2003 e a última, de 04/11/2004. À medida que entrávamos em contacto com o *corpus*, e já com algum respaldo teórico, fomos percebendo que algumas técnicas se repetiam, mas adaptadas a novos fatos, a novos contextos.

Percebemos mais: que até determinadas construções e determinados comentários reapareciam esporadicamente. Seria o humor limitado? Restringir-se-ia a poucas técnicas? Há estrita dependência entre o humor e o contexto? Na realidade, ao nos aprofundarmos nas pesquisas e ao mergulharmos no *corpus*, novas questões, além das iniciais, surgiram, dúvidas se ampliaram, algumas certezas – poucas - se consolidaram. Houvemos por bem proceder a um segundo recorte e, para tanto, já cientes de que, de modo geral, as crônicas de José Simão se fixam nos fatos do momento, selecionamos o *corpus* definitivo com base em alguns assuntos candentes.

Quais foram tais assuntos? Num ano de eleições para prefeitos e vereadores no Brasil e para presidente nos EUA, além de um evento mundial, como as Olimpíadas, na Grécia, a escolha pareceu-nos óbvia. Como o início das Olimpíadas coincidiu com o início da campanha eleitoral, o *corpus* selecionado abrangeu as crônicas publicadas entre os meses de agosto e início de novembro de 2004, o que nos permitiu acompanhar, os dois eventos, inclusive, o fecho do processo eleitoral.

Ademais, é mister destacar que, embora as eleições, especialmente as nacionais, e as Olimpíadas constituam o assunto predominante nas crônicas escolhidas como *corpus*, os exemplos das técnicas e estratégias de construção do humor poderão não ficar limitados aos trechos que veiculam tais assuntos, especialmente se estas nos parecerem inéditas e/ou intrigantes. Portanto, a delimitação maior diz respeito a datas. Aliás, queremos ressaltar ainda que alguns exemplos, já colhidos anteriormente à tal delimitação, serão mantidos, o que pode explicar a presença de alguns trechos – poucos - com datas anteriores a agosto de 2004.

Isso posto, queremos voltar à questão que, de certa maneira, já se anunciava no item anterior: afinal, como poderíamos classificar os textos de José Simão? São crônicas? São meros comentários? A que gênero tais textos pertencem? Dado o caráter fragmentário dos textos que, grosso modo, se voltam basicamente para os colunáveis do mundo político, artístico, esportivo, sempre com o intuito de ridicularizá-los, seja debochando das gafes cometidas, seja surpreendendo-os em situações inusitadas, a nossa dedução é que a coluna de José Simão criou, talvez, um gênero híbrido, misto de efemérides, notícias, coluna social, verbetes de dicionários, *slogans* em que tudo parece funcionar como pretexto para o humor.

O que nos podemos afirmar neste momento é apenas que tal coluna é um espaço bastante diferenciado dentro do jornal, não só porque não se caracteriza como um gênero jornalístico tradicional, mas principalmente porque a busca do risível desobriga o jornalista/humorista de formalismos lingüísticos e noticiosos, garantindo-lhe uma liberdade subversiva e regeneradora.

Compete-nos a partir de agora buscar responder à questão apresentada e, para tanto, faremos, em princípio, o levantamento de alguns possíveis gêneros e sub-gêneros presentes nos textos. Procederemos ainda a uma revisão bibliográfica referente ao gênero crônica, com intuito de, ao cabo, refutar ou endossar tais textos como pertencentes a tal gênero.

2.3 - AS CRÔNICAS DE JOSÉ SIMÃO: UM GÊNERO HÍBRIDO

Ao analisar a evolução deste “gênero menor”, Candido (1980) destaca que a efemeridade da crônica está intrinsecamente relacionada ao veículo que a difundiu: o jornal. Nascida folhetim, cujo objetivo primeiro era a crítica política, de teor argumentativo, a crônica foi se tornando descompromissada à medida que o jornal passou a ser o mais acessível meio de comunicação de massa.

Se como folhetim era “artigo de rodapé” sobre questões políticas, sociais artísticas e literárias do momento, a crônica, aos poucos, foi adquirindo uma certa leveza, típica da escrita que brota ao sabor da pena, despretensiosamente, mesclando aos fatos mais comezinhos, o humor e a poesia. Atentemos para a concepção de Cândido sobre a fórmula ideal da crônica moderna:

Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma. (op.cit., p.7)

Mas, enganam-se aqueles que pensam que tal despojamento de forma e de conteúdo tirou-lhe a profundidade. Absolutamente. É justamente neste equilíbrio entre o poético e o humorístico que a crônica adquiriu a sua característica mais marcante. Por meio de uma linguagem despojada, permeada por gírias e marcas de oralidade, com jeito de conversa fiada, na qual o humor geralmente está presente, o cronista dissemina sua visão de mundo, ao narrar ou comentar fatos do cotidiano.

Todavia, uma primeira observação se faz imprescindível. Esta “fórmula moderna” de crônica é típica da geração de Rubens Braga, Carlos Drummond, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e, ainda hoje, exercida com maestria por nomes como o de Carlos Heitor Cony. Uma outra observação a ser feita relaciona-se ao tipo de humor nelas presente, em perfeita sintonia com a poesia que delas emerge. É um humor elegante, reflexivo, diríamos, machadiano.

Já o humor escrachado, deselegante, de um Stanislaw Ponte Preta e o de um José Simão não guardam qualquer lirismo e, conseqüentemente, qualquer compaixão, o que lhes impede uma visão benevolente do ser humano bem como a reflexão filosófica decorrente de tal visão. Em suma, se a crônica já é considerada um gênero menor porque observa a vida “ao rés do chão”, a crônica cômica, escrachada, sintetiza um rebaixamento maior, pois não há nela qualquer consideração filosófica que a eleve: a vida e a visão que desta se tem permanecem ao rés do chão. Sem qualquer desmérito.

A que chegamos? A uma variação da crônica tradicional que parece nos provar que compaixão e cômico não combinam. Especulações filosóficas com comédia também não. Seria a crueldade inerente ao deboche, à crônica escrachada, em suma, ao cômico? Matheson (2004:121), a propósito da análise que faz sobre o humor presente em *Os Simpsons*, é taxativo quando assevera:

..... eu apenas disse que o programa deixa de ser engraçado quando se afasta da crueldade por muito tempo. Parte de meus motivos para essa afirmação é a minha crença de que toda comédia (diferente de todo tipo de humor) se baseia na crueldade.

A associação com Bergson (2001), embora este não refira o termo crueldade, é imediata, já que para ele, riso e emoção são antagônicos (“O riso não tem maior inimigo que a emoção”). De nossa parte, assumiremos uma posição intermediária não só porque o riso já é a expressão de uma emoção, mas também porque a crueldade não se encontra nele sempre presente. Entendemos, pois, que, se o cômico nunca é totalmente benevolente; pode, sim, com frequência, chegar à total falta de benevolência e se tornar cruel. Não

subsumiria o humor-negro, por exemplo, a ausência de qualquer resquício de benevolência, de piedade?

Entendemos também que as crônicas de José Simão estão naquele patamar do cômico mais autêntico, mais popular, mais ao rés do chão, pois se o debochar de tudo e de todos, por um lado, revela falta de piedade, revela, por outro lado, uma constante alegria, cuja risada - sempre reproduzida no *rarará* - que ele costuma destacar, provém da ausência de especulações morais, éticas, ou filosóficas. É o rir pelo rir, é um riso alegre, sem ranços pessimistas, de bem com a vida. É um riso carnavalesco. É o riso grotesco da acepção bakhtiniana.

Caber-nos-ia agora perguntar: se o tom da crônica já se tornou diferente da fórmula moderna tão bem sintetizada por Candido, que outras modificações em relação à crônica tradicional, poderemos destacar? O assunto? A linguagem? A atitude enunciativa? Vejamos o primeiro item. Desde as primeiras análises do *corpus*, algumas observações tornavam-se recorrentes, sobretudo com relação ao caráter extremamente fragmentário dos assuntos bem como dos diferentes gêneros e/ou sub-gêneros presentes nas crônicas.

Mainueneau (2001:59) afirma que todo texto pertence a um *gênero de discurso*, mas que os critérios para categorizá-los são bastante heterogêneos, pois a categorização ora se pauta pelo conteúdo do texto (uma conversa amorosa tem conteúdo emocional), ora pela sua organização textual (a narrativa), ora pela sua periodicidade (um jornal).

Afirma ainda que as tipologias que envolvem a orientação comunicacional de um enunciado, classificam-no ora com base nas *funções sociais*, ora com base nas *funções da linguagem* (A primeira tipologia lingüística foi a de Jakobson, ao propor a classificação pela predominância de uma das funções, a saber: emotiva, conativa, referencial, metalingüística, fática, poética). Portanto, com base nas funções sociais, a piada seria um gênero lúdico, enquanto a conversa telefônica seria um gênero de contacto. Por outro lado,

se analisados quanto à predominância da função de linguagem, um trocadilho é metalingüístico e a conversa telefônica, emotiva, caso encerre uma confissão, por exemplo.

Se, como vimos, a categorização dos gêneros pode oscilar, dependendo do critério adotado, é inabalável a certeza de que “dominar vários gêneros de discurso é um fator de considerável *economia*” (op.cit.,p.63), até porque subjaz a esse domínio um conhecimento mais amplo das práticas sociais. Portanto, quanto mais competentes formos em termos de gêneros discursivos, melhor será a nossa comunicação. Além do mais, como cada gênero prevê o domínio de uma série de normas e deveres, e até de uma *rotina*, transgredi-los é uma forma de indiciar ao destinatário que, certamente, há mais informações do que as explicitadas.

Buscando responder à questão da origem dos gêneros, Maingueneau faz observações que para nós foram fundamentais. A primeira delas recupera o fato de que os gêneros foram originalmente conceituados dentro do campo poético e literário, desprezando-se, de certa forma, as outras produções verbais. Isso implica uma outra constatação: as grandes obras literárias e poéticas funcionam como modelos e como paradigmas para as que as sucedem. Contudo, se as atividades sociais estão em constante evolução, os gêneros que as informam também estão. Disso decorre aquilo que Maingueneau (op.cit.,p.65) denomina *rotina*, ou seja, a propriedade que permite aos gêneros, sem filiação na tradição, se estabilizarem, embora sejam sujeitos a variações constantes:

Em contrapartida, quando se trata não de obras singulares, mas de relatórios de estágio, de reportagens esportivas televisionadas, de cursos universitários etc., não existe tal filiação a obras consagradas: trata-se de *rotinas*, de comportamentos estereotipados e anônimos que se estabilizam pouco a pouco, mas que continuam sujeitos a uma variação contínua. A arenga de um camelô ou a redação de um *fait divers* seguem uma rotina, adaptada às circunstâncias; não se baseiam em nenhum texto-modelo. Por outro lado, alguns gêneros muito ritualizados obedecem a um modelo definitivamente estabelecido, do qual não é possível afastar-se (por exemplo, a missa) Maingueneau (2001:65, grifo nosso).

Se bem inferimos, tanto as rotinas (que entendemos como prenúncio de um novo gênero) quanto os próprios gêneros incluem o estabelecimento de um contrato comunicacional e, por conseguinte, regras e deveres entre os co-enunciadores. Desse modo, tanto um gênero tradicional, quanto uma rotina estão sujeitos a modificações, embora alguns gêneros sejam mais resistentes. À medida que um gênero se contamina com outro(s) ele poderá originar uma nova rotina (ou pelo menos modificará aos poucos a anterior), que, se estabilizada, constituirá um novo gênero? Temos a impressão de que a resposta é positiva.

Aonde queremos chegar? O fato de as crônicas de José Simão se apresentarem *sui generis*, se comparadas ao modelo das crônicas tidas por Antonio Candido como a fórmula ideal, nos permite afirmar que houve uma mudança de gênero ou que a crônica é ainda uma rotina em busca de estabilização? Se, como nos afirma Maingueneau, os gêneros do discurso estão sujeitos a condições de êxito, a manutenção dessas condições significa dizer que o gênero não se alterou? E mais: quais são tais condições?

Reiterando que os gêneros de discurso são atividades sociais, o autor destaca-lhes as seguintes condições de êxito, a saber: a ciência da finalidade de um dado gênero por parte do enunciador e do co-enunciador; o papel que cada um deve assumir; o lugar e o momento da comunicação, o suporte material e a organização textual. Se exemplificarmos com uma crônica de José Simão, diríamos o quê em relação ao reconhecimento da finalidade de tal gênero jornalístico? Qual é o objetivo da crônica: fazer comentários políticos? Narrar fatos sociais? Contar piadas? Informar? Polemizar? Divertir? Que papel cabe a cada parceiro na co-enunciação?

A considerarmos as condições acima citadas, parece-nos que um diferencial entre as crônicas tradicionais e as de José Simão se prende ao papel dos co-enunciadores, ou seja, diz respeito ao contrato estabelecido entre cronista e leitor, até porque a efetiva colaboração dos leitores é – inusitadamente – parte da organização textual de suas crônicas. Tal colaboração (o próprio cronista a confessa) é comumente marcada pelo uso das aspas ou pelo uso de expressões “introdutoras de narrativa”, como se lê nos exemplos:

E um amigo meu disse que já está no espírito olímpico: ouro nos dentes e chumbo no pau
(15/08/2004).

E um leitor disse que o Rubinho é mais veloz que o Schumacher. Pra botar o macacão e sair do carro! (20/10/2004)

E uma amiga me disse que o pingolim do marido dela é milionário: jamais fica duro.
(06/10/2004)

Um outro detalhe importante refere-se à diversidade de gêneros menores presentes nas crônicas tais como piadas, adivinhas, provérbios, fofocas, cujo traço comum é o fato de informarem as relações cotidianas, do que decorre o caráter eminentemente oral deles e da própria crônica de José Simão. São os gêneros primários bakhtinianos. A este propósito, convém salientar a distinção entre gêneros primários e secundários:

Importa (...) levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, aparecem em circunstâncias de uma comunicação social, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma situação verbal espontânea (Bakhtin, 2000:280, grifo nosso).

Bastante elucidativo é o comentário feito por Charaudeau e Maingueneau (2004:250), quando afirmam que a divisão gênero primário/secundário, proposta por Bakhtin, parte de um ponto de vista comunicacional presente na troca verbal. De qualquer

forma, os autores reafirmam a relação dos gêneros primários à esfera da vida cotidiana, e os secundários, à da literatura, à das produções elaboradas.

Diante do exposto a que conclusões poderemos chegar? Primeiramente, que a crônica brasileira, nascida jornalística, ganhou em um determinado momento *status* literário, sobretudo porque passou a ser escrita por autores que exerciam a função de jornalistas. Em outras palavras: a nossa crônica jornalística, quando perpassada de lirismo, torna-se literária. Se, como sabemos, o cômico foi sempre considerado um gênero menor, perguntamo-nos o que ocorre se a crônica jornalística é contaminada pelo espírito cômico? O que isso subsume: mudança de gênero ou de estilo?

Não nos parece difícil afirmar que José Simão, dadas as constantes inovações, criou um tipo de crônica cujo estilo revela e anuncia mudanças no próprio gênero da crônica jornalística escrita, até porque reproduz a forma de transmissão oral de notícias, seguidas de comentários hilários, semelhante àquela praticada nas festas públicas pelos bufões medievais. Com uma coincidência: as notícias, deboches e fofocas incluíam, geralmente, os fatos do momento e os notáveis da corte. Observemos o texto que se segue:

BUEMBA! Buemba! Macaco Simão urgente! O braço armado da gandaia nacional! Direto do Churrasco Grego! Ouro! Ouro para o Brasil! Robert Scheidt ganha ouro em vela! Nós vamos ganhar ouro em iatismo, hipismo e onanismo. E vela é um esporte super popular no Brasil, todo mundo pratica. Vela no Piscinão de Ramos! E com esse nome os gregos vão pensar que o Brasil foi colonizado pelos vikings! (24/08/2004).

O papel do cronista como aquele que apregoa, jocosamente, as últimas notícias já é perceptível pelo intenso alarido que as expressões e bordões iniciais dos seus textos sugerem, cujo efeito é acentuado pelo uso da caixa alta (BOMBA) e pela sequência das frases interjeitivas de pequena extensão, sobretudo antes de ser dada a notícia bombástica: a primeira medalha de ouro do Brasil nas Olimpíadas (*Robert Scheidt ganha ouro em vela!*).

Obviamente, à notícia se seguem comentários irônicos (*E vela é um esporte super popular no Brasil, todo mundo pratica*) e sugestão maldosa (*Vela no Piscinão de Ramos!*) que subsumem o que Freud denomina *deslocamento* o que, de certa forma, obriga o leitor a rever o texto: aquilo que parecia um alarido de alegria é, na verdade, uma manifestação – barulhenta, sim – mas de espanto!

Já com relação ao aproveitamento de gêneros menores, podemos citar a crônica do dia 08/08/2004, por exemplo, que à moda de efemérides, estampa na manchete a sua homenagem ao dia dos pais: *Buemba! Hoje é dia do paitrocínio*, cuja contaminação (pai+ patrocinador) nos permite entrever o estereótipo – já inverídico – de que o pai é o chefe da família, aquele que arca com as despesas da casa. A palavra *pai* será, pois, o mote para vários assuntos da crônica, especialmente a crítica ao então ministro da Fazenda do governo Lula, Antônio Pallocci, o *PAILOCCI* (ou Palofi, concorde pronúncia presidencial):

E o pai do ano é o Palofi. Foi um pai para os bancos. O PAILOCCI! E o dia dos pais é tão sem graça que nem tem muita piada!

O referido ministro, apesar de ser do partido dos trabalhadores, continuou a política neo-liberal do governo anterior, do que decorre o epíteto: *um pai para os bancos*, ou melhor, um “paitrocinador”, já que é esta a função tradicional dos pais, segundo o cronista. De qualquer maneira, um governo que patrocina os bancos é, certamente, o padrao dos trabalhadores: em suma, é pai do filho errado. De fato, o índice de desemprego – para um governo que prometeu criar milhares de vagas – é assustador.

Um outro gênero, bastante comum, é aquele que associamos às adivinhas. O enunciador interpela o leitor com perguntas que subsumem desafios, despertando-lhe a curiosidade e a expectativa, como numa adivinha tradicional. Mas, diferentemente desta, a resposta dada não tem, neste exemplo, relação lógica com a pergunta. A pergunta envolve um *script*, no caso o das Olimpíadas, a resposta envolve outro, ou seja, a marcha dos sem

terra. Obviamente, o leitor co-enunciador já conhece a rotina (segundo Maingueneau) e aguarda a resposta que, provavelmente, deflagrará o humor.

E sabe quem vai ganhar ouro em marcha atlética? Um membro do MST! (11/08/2004)

Também se tornou constante, à época das eleições, a citação de *slogans* de candidatos nas crônicas. A hilaridade de alguns é tamanha que a simples divulgação em um jornal como a *Folha de S. Paulo* se nos afigura maldosa, não só porque revela o engano do candidato, mas porque torna nacionalmente pública a incompetência lingüística do mesmo. De qualquer forma, tal divulgação parece ser um deboche a todo o processo eleitoral, visto que reflete a condição intelectual de muitos dos nossos candidatos a cargos públicos.

E o candidato a prefeito de Aracati: “Com a minha fé e as fezes de vocês, vou ganhar a eleição” (12/08/2004).

O hilário do *slogan* é que o candidato revela conhecimento de técnicas de *marketing* – o trocadilho costuma ser estratégia sedutora eficaz – mas desconhecimento de combinações simples da língua, no caso, o uso do plural. Além disso, se como assevera Maingueneau (2001:171), “o slogan está associado, sobretudo, à sugestão e se destina, acima de tudo, a fixar na memória dos consumidores potenciais a associação entre uma marca e um argumento persuasivo para a compra”, poderíamos dizer que “o tiro saiu pela culatra”: o produto, embora fixado na memória dos consumidores (ou até por isso), provavelmente não será adquirido.

O gênero pichação é também reportado, desde que proporcione ao leitor o prazer do riso:

E tem um candidato com a foto dele num jegue. Aí escreveram: “O candidato é o de cima!” (12/08/2004).

Embora uma das características das crônicas de José Simão seja a mescla de textos seus com citações de textos alheios, o que lhes confere (às crônicas) um caráter bastante fragmentário e uma aparente desorganização textual, é curiosa a colocação dos dois *slogans* na mesma crônica e num mesmo segmento textual. A questão da interdiscursividade se coloca claramente acima, pois à necessidade de o pichador esclarecer quem era o candidato, corresponde uma visão ideológica (da elite) de que proliferam candidatos pouco dotados intelectualmente (jegue), os quais não teriam competência política.

Nesse sentido, o primeiro texto, aqui analisado (*fê/fezes*), ilustra a ideologia imanente do segundo. Aliás, na crônica, a ordem é a inversa, o que pode significar um reforço para a nossa interpretação, pois se trabalha com o raciocínio dedutivo: parte-se do geral, já aceito, para o caso particular: a burrice (quase colocamos “jeguiçe”) do candidato a prefeito de Aracati.

Poderíamos citar ainda a inclusão de trechos característicos de inúmeros outros gêneros discursivos (não só primários) tais como piadas, enquetes, notícias comentadas, entradas de dicionário, mas supomos serem os exemplos dados, suficientes para que constatem o ineditismo das crônicas de José Simão. Contudo, apesar de a miscelânea de gêneros lhes conferir um caráter acentuadamente fragmentário, a co-autoria, um caráter inovador, e de ser a consecução do riso o objetivo maior do contrato estabelecido entre os co-enunciadores, talvez seja ainda precoce dizer que estamos diante de um novo gênero. Mas, de qualquer forma, não nos parece improvável dizer que o gênero crônica continua em transição, transitoriedade (genérica) que fundamenta não só a famosa frase de Mário de Andrade, a propósito do conto, mas a frase correlata, a propósito daquela:

Se “conto é tudo que chamamos conto”, como dizia Mário de Andrade, tal definição se aplica ainda com mais propriedade à crônica moderna brasileira. (In: Prefácio da obra *Elenco de cronistas modernos*: 1974)

As palavras de Bakhtin (2000), para quem o estilo é parte constituinte de um gênero, e para quem a mudança do primeiro implica mudança e renovação do segundo, podem nos servir de aval. A inserção de gêneros primários como fator modificador e transformador dos gêneros tradicionais é apontada no seguinte passo:

Quando a literatura, conforme as suas necessidades, recorre às camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, recorre obrigatoriamente aos gêneros do discurso através dos quais essas camadas se atualizam. Trata-se, em sua maioria, de tipos pertencentes ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização mais ou menos marcada dos gêneros secundários, o enfraquecimento do princípio monológico de sua composição, a nova sensibilidade ao ouvinte, as novas formas de conclusão do todo, etc. Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para o outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero (op,cit., p.286).

2.4 - A VISÃO CARNAVALESCA DO MUNDO NAS CRÔNICAS DE JOSÉ SIMÃO

2.4.1 - O CÔMICO GROTESCO

Um outro aspecto, que a apresentação dos assuntos e temas usuais nos textos de José Simão nos permitiu apreender, diz respeito ao próprio discurso do riso, já que a leitura de algumas crônicas do *corpus* nos remeteu, intuitiva e imediatamente, ao espírito carnavalesco tão bem analisado por Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Buscar nos ensinamentos de Bakhtin confirmar ou negar nossa intuição inicial é a tarefa a que nos dedicaremos a partir de agora.

Em tal obra, como vimos no primeiro capítulo desta tese, o pensador russo faz uma análise profunda sobre o riso medieval e renascentista e critica a maneira como o cômico grotesco, inerente à obra rabelaisiana, foi pouco entendido pelos críticos e

estudiosos dos séculos posteriores, que o analisaram sob prisma distorcido, uma vez que desconsideravam o contexto que o forjara. Na realidade, os críticos desconheciam a essência do cômico grotesco como elemento integrante da cultura e da vida popular medieval.

Bakhtin (1996:28) frisa que realismo grotesco não se identifica com “naturalismo grosseiro” e esclarece que o vocábulo *grotesco* se relaciona ao termo italiano *grotta* (gruta), uma vez que, em escavações feitas nos subterrâneos das termas de Tito, em Roma, no final do século XV, foram descobertas estranhas pinturas ornamentais. Obviamente, tais pinturas foram consideradas surpreendentes e estranhas, porque destoavam do equilíbrio clássico da época, conforme se depreende do seguinte passo:

Essa descoberta {a das pinturas ornamentais} surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas (Bakhtin, 1996: 28).

O que importa ressaltar é que este ‘estranhamento’ inicial revestiu-se de um caráter negativo que perdurou até a segunda metade do século XVIII quando, segundo Bakhtin, ocorrem as primeiras tentativas que concretizam uma compreensão mais profunda e mais positiva do grotesco. Na realidade, enquanto perdurou o reinado do cânon clássico, o grotesco foi visto como estilo bárbaro, degenerescente.

De fato, tal avaliação sintetiza um erro crasso, que gerou, inclusive, a incompreensão profunda que a obra de Rabelais sofreu ao longo dos séculos e que decorre do que podemos afirmar ser a premissa básica desta obra bakhtiniana: “O cânon grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema” (op.cit., p.26).

Partindo, pois, do pressuposto de que Rabelais foi pouco entendido pelos críticos das gerações posteriores, principalmente porque estes desconsideravam e desconheciam a exuberância cômica vital, que emanava das praças públicas medievais,

Bakhtin busca desvelar o realismo grotesco e, conseqüentemente, o próprio cômico medieval, destacando-lhe duas características básicas.

A primeira delas diz respeito ao fato de que ele – o cômico grotesco – é presidido pelo princípio material e corporal, ou seja, os elementos materiais e corporais estão perfeitamente integrados ao cosmos e tal integração é altamente positiva. Disso resulta que as imagens ligadas ao corpo, à satisfação das necessidades naturais – sejam relativas à comida, à bebida, à vida sexual – estão em profunda consonância não só com a própria vida, mas com a própria morte já que ambas se completam, pois todo fim representa a semente do recomeço, da renovação. Desse princípio resulta, também, o caráter alegre, exuberante e festivo do realismo grotesco que não subsume a energia de um indivíduo particular, mas a universalidade do povo, entidade coletiva, genérica.

A segunda delas reporta a concretude como seu traço marcante, ou seja, tudo que é abstrato, espiritual, é rebaixado ao plano material e corporal, mas o rebaixar não tem aqui valor negativo, ao contrário: é a aceitação cristalina de que os níveis corpóreos mais baixos sintetizam não só a aproximação com a Terra, com a morte, mas com a própria vida que a Terra também subsume e que, aliás, o baixo-ventre também representa. Essa ambivalência inerente ao rebaixamento é fundamental para que se entenda o cômico grotesco, que traz no seu bojo a idéia do devir, da renovação e - por que não dizer? - do otimismo.

Apenas para ilustrar queremos destacar um exemplo dado por Bakhtin que nos chamou sobremaneira a atenção porque tal exemplo é uma metáfora claríssima do realismo grotesco. Referimo-nos às risonhas velhas grávidas, imagens grotescas, feitas em terracota e que podem ser vistas no Museu *l'Ermitage*, em Leningrado, segundo o autor. A unidade morte/nascimento, velhice/juventude que tais figuras subsumem, é acrescida da alegria que o riso, que se lhes estampa nas caras, desvela. Enfim, uma síntese imagética bastante adequada não só porque personifica a ambivalência da vida (e da morte), mas principalmente porque tal ambivalência é marcada pela alegria.

Curioso: é sobretudo nas caricaturizações ou descrições que José Simão faz de personalidades notáveis que se revela com mais clareza a influência do cômico grotesco nas suas crônicas. Vejamos a descrição que ele faz da apresentadora Ana Maria Braga, da rede Globo, logo depois que esta se submeteu a uma cirurgia para aumentar os seios:

A Ana Maria Braga ficou parecendo um anão de jardim segurando duas melancias (03/08/2004).

Que a imagem dada é grotesca é indiscutível, até porque disforme. Que a teoria bakhtianiana pode explicar o grotesco desta imagem também. Primeiro, a estranheza decorre do fato de um elemento do sexo masculino (*anão*) ter seios fartos, o que já nos remete a um ser mutante. Segundo, a pouca estatura já pode sugerir maior aproximação com a terra e, portanto, a sugestão de morte (Aliás, parece ser senso comum de que, ao envelhecer, diminuimos de tamanho). Mas, por outro lado, a presença do feminino, dada a expressão *duas melancias*, metáfora de seios fartos, nos remete a um recomeço, ao início da própria vida. Também o contraste entre a pequenez e a abundância bem como a falta de limites nítidos entre o masculino e o feminino – indicando o devir e a transformação - são prototipicamente grotescos. E cômicos.

Interessante ainda é notar que as caricaturizações grotescas são disformes, são deselegantes, mas não expressam tristeza, nem pessimismo. Ao contrário, há nelas uma primitividade pueril, bastante expressionista, exagerada, cuja essência alegre o ilustrador das crônicas de José Simão tão bem consegue apreender: basta que observemos algumas delas (vide anexos) para que tal afirmação se comprove. Verifiquemos ainda como as descrições dos principais candidatos à prefeitura de São Paulo - feitas após o primeiro debate televisivo entre eles - corroboram as nossas observações:

E a Martaxa? Ela parecia uma gata angorá sem bigodes. E foi bem simplesinha. Deixou a perua em casa. Tava despossuída! (07/08/2004)

E a Erundina? A vovó Donalda. (...) Eu acho que ela devia desistir da candidatura e criar uma banda de heavy metal chamada IRON DINA! (07/08/2004).

E o Brimo Maluf? O Maluf roubou a cena! Pra não perder o costume, ele roubou o show. (...) O Steve Martin das Arábias! (07/08/2004).

E o Zé Serra, o Vampiro Brasileiro? Ganhou no quesito Melhor Close: parecia foto de passaporte tirada em cabine de shopping. Aquela que a luz estoura e o olho arregala. E ainda por cima tem uma nuvem preta em cima da careca! E reparou que ele fala como professor dando aula para classe vazia? Enfim, tava a cara da larva da dengue! (07/08/2004).

Primeiramente, julgamos revelador o fato de todos os participantes, exceção feita a Maluf, serem comparados a animais, o que indicia um certo rebaixamento. A então prefeita Marta Suplicy, oriunda de família rica e tradicional de São Paulo, é descrita como *uma gata angorá* à qual faltava uma característica essencial aos felinos: os bigodes. Obviamente, a palavra bigode concentra uma alusão ao autoritarismo da prefeita, ao seu “lado masculino”, pelo qual ela era sempre criticada e que, por razões políticas, não seria conveniente que fosse tão “visível” em um debate.

Essa dualidade entre a aparência e a essência é reiterada na expressão *tava despossuída*, até porque a candidata - sabidamente rica, elegante e extremamente vaidosa - *deixou a perua em casa*, ou seja, a sua essência. Note-se que um felino sem bigodes também não é completo, também está “despossuído”. A discricção e sobriedade do *tailleur* branco com o qual a candidata se apresentara no debate deu azo a muitos comentários na época: o modalizador *simplesinha* bem o revela.

Em suma, se para Freud (1996:1072) a alusão é talvez a estratégia mais comum à elaboração dos chistes, acreditamos que ela é extensiva a todo o discurso do humor. O termo, *despossuída* condensa, pois, uma dupla alusão: a primeira – já explicitada – é referente à aparente simplicidade apresentada no debate e a segunda, ao objetivo que tal falsa imagem buscava atingir, ou seja, uma maior identidade com o seu eleitorado que, se acredita, sejam, de fato, os despossuídos.

Já a associação da candidata Luiza Erundina a uma pata velha, a Vovó Donalda, personagem secundária de desenhos infantis, desvela total puerilidade, que se acentua com a sugestão para que ela faça parte de uma banda de *heavy* metal. Ora, uma senhora pesada, gorda e velha (a Vovó Donalda) participando de uma banda de *heavy* metal chega a ser histriônico, beira o *nonsense*, mas não deixa de ser jocoso, até pela inversão proposta: uma velha agindo como jovens é mote de várias comédias. Aliás, parece ser esta a avaliação do cronista em relação a esta candidatura: anacrônica e risível.

Há ainda a brincadeira verbal contida na expressão IRON DINA³⁹ que, a nosso ver, além de explorar a semelhança sonora com o nome da candidata, trabalha com o significado que tal expressão, se traduzida, revela: se *iron* é palavra inglesa que significa *ferro*, *dino* é, popularmente, a forma abreviada de dinossauro: uma dinossaura de ferro, ou seja, uma IRON DINA. A ser plausível tal interpretação, tanto a candidatura anacrônica quanto a figura pesada estarão jocosamente reforçadas.

³⁹ É comum que José Simão destaque com caixa alta brincadeiras verbais que requerem mais atenção do leitor.

Bem mais imediata é associação da expressão IRON DINA ao nome artístico de uma famosa banda inglesa de metal pesado, surgida na década de 80: a banda *Iron Maiden*. Curioso é o fato de que a expressão *Iron Maiden*, cuja tradução é *Donzela de Ferro*, pode sugerir uma outra motivação semântica – e, de novo, não muito bondosa – para a escolha feita pelo cronista: Luíza Erundina, além de ter aparência pesada, nada feminina (*iron*), é solteirona (*maiden*) convicta.

De qualquer maneira, o candidato descrito de forma mais grotesca parece ser José Serra que, numa dupla alusão, é comparado à larva da dengue o que nos remete não só à campanha nacional contra tal doença, instituída quando o candidato era ministro da saúde do governo de Fernando Henrique Cardoso, mas também ao tamanho de sua cabeça, que parece mais avantajada, devido à escassez de cabelos (*uma nuvem preta em cima da careca*) e ao fato de o candidato ter perdido alguns quilos desde o início da campanha.

Ainda para mostrar, ironicamente, como o candidato ganhou *no quesito Melhor Close* o que, de imediato, associa o debate a um desfile carnavalesco (tem gata sem bigode, tem Vovó Donalda, tem a larva da dengue), o cronista exagera o tamanho e a expressão espantada do olhar de Serra, associando-os àquelas fotos feitas, às pressas, em *shoppings*, cujas máquinas tornam o fotografado mais feio do que já é. Em suma, o candidato, designado desde as últimas eleições como *Vampiro Brasileiro*, é quase totalmente careca, é cabeçudo e tem olhos arregalados. (Realmente, o desenho do mosquito que ilustrou a referida campanha contra a dengue era uma larvinha – magra como toda larva – com uma enorme cabeça que, por careca, ressaltava os olhos. Enormes, por sinal).

Com respeito ao candidato Paulo Maluf, embora o cronista não tenha se servido de imagens divertidas e estranhas para caracterizá-lo fisicamente, é inegável que ele apreendeu outros traços, sobretudo aquele relativo à pronúncia estereotipada de descendentes de turcos: *brimos*, ao invés de primos. Já a expressão *roubar a cena* e mesmo *roubar o show* que, num primeiro momento, podem ser percebidos pelo leitor como um elogio ao candidato, concentram - dada a insistência do verbo *roubar* - a real intenção do autor: o roubo é para este candidato, um hábito (*para não perder o costume*). É óbvio que a

alusão conta com o conhecimento que o leitor tem, ou deve ter, sobre a idoneidade moral do candidato, constantemente envolvido em denúncias sobre desvios de verbas públicas.

A citação de Possenti (2001:39) ressalta exatamente o trabalho de ida e vinda realizado pelo leitor de uma piada, que tendo apreendido o duplo sentido de uma ambigüidade, deflagradora do riso, deverá privilegiar o menos óbvio, em detrimento do mais imediato:

Tipicamente, uma piada contém algum elemento lingüístico com pelo menos dois sentidos possíveis. E o leitor não tem apenas que verificar quais são esses sentidos. Mais que isso, cabe-lhe descobrir que, havendo mais de dois, o mais óbvio deles deve de alguma forma ser posto de lado, e o outro, o menos óbvio, é aquele que, em sentido muito relevante, se torna dominante.

Há, ademais, a questão do epíteto atribuído ao candidato (*Steve Martin das Arábias*), que se, por um lado, subsume a admiração do cronista pela *performance* do candidato⁴⁰, reportando-lhe também a origem, reforça, por outro, a idéia de que o debate fora um *show*. Melhor dizendo: uma comédia, pois, como se sabe, Steve Martin é artista cômico famoso. De qualquer forma, se nos ativermos às descrições feitas dos participantes não é improvável afirmar que tal comédia parece ser destinada ao público infantil, ou a eleitores que são assim considerados pelos candidatos, na avaliação do cronista.

Importa ainda notar que o rebaixamento inerente à descrição dos participantes – uma vez que foram associados a animais – não envolve qualquer tom de tristeza ou pessimismo. Ao contrário, é brincadeira, é *nonsense*, é quase fábula, é pura alegria. Interessante que é justamente essa alegria – inerente ao cômico grotesco - que os estudiosos do riso desconhecaram. Isso explica porque o cômico romântico e o moderno se tingiram de pessimismo. Na realidade, estes movimentos desconhecaram a essência do cômico medieval e por isso foram incapazes de analisar o riso de Rabelais de forma adequada.

⁴⁰ Há algumas expressões locativas que encerram avaliações positivas, por exemplo: *negócio da China*, *ser das Arábias*.

Ainda sob a perspectiva bakhtiniana, o grotesco romântico ou, melhor dizendo, a visão dos românticos sobre o grotesco exclui a alegria e inclui o temor, justamente porque considera a vida instintiva como inferior, negando dessa forma o princípio básico do realismo grotesco: a valorização do aspecto material e corporal. De fato, o grotesco romântico é solitário, é pessimista; pode ser libertador, mas nunca regenerador. É ausente nele a visão festiva e carnavalesca da existência, constituinte do realismo grotesco, a qual é indissociável das festas populares, das feiras das praças públicas, nas quais o povo transgredia as duras normas da vida social, como se a vivesse às avessas.

Não é essa reversão saudável, não é essa atitude de virar o mundo às avessas que se patenteia no tratamento dado por José Simão aos candidatos? As eleições são um *show* e os candidatos passam a ser seus motivos carnavalescos. O mundo oficial foi virado, via humor, de ponta cabeça.

Também para Bakhtin (1996), o próprio motivo da loucura, grotesco por excelência porque ambivalente, é tratado de forma distinta pelos românticos. Se “no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial” (op.cit., p.35), para os românticos ela é responsável pelo isolamento do indivíduo, sendo, pois, sombria. Parece-nos, portanto, que a alegria que emana das crônicas de José Simão, haja vista as descrições analisadas anteriormente, decorre exatamente da falta de sensatez, da reversão da realidade em fábula e fantasia, ou seja, do espírito paródico.

Bakhtin destaca ainda como o motivo das máscaras, essencialmente dual e cuja origem popular se perde na história da humanidade, apresenta diferenças substanciais de tratamento. Se, no grotesco popular, ela é o próprio símbolo da metamorfose e da possibilidade de novas vidas, para os românticos ela, por vezes, dissimula um vazio existencial e o nada. A propósito do motivo das máscaras, que Bakhtin reputa como o de maior complexidade simbólica dentre os inúmeros outros da cultura medieval, o trecho que se segue é elucidativo, sobretudo porque revela as inúmeras faces com as quais tal complexidade se apresenta:

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (op.cit., p.35).

Torna-se imperioso anotar nesse ponto que, à medida que mergulhávamos na teoria bakhtiniana, a nossa impressão inicial, ou seja, a de que as crônicas de José Simão têm muito de realismo grotesco, foi se tornando cada vez mais consistente. Talvez tenha sido por isso que o motivo das máscaras de imediato nos despertou a atenção, uma vez que não apenas José Simão se auto-denomina macaco Simão, mas principalmente porque ele assume “tal máscara” e macaqueando, imita, caricaturiza e parodia a realidade observada. Tudo de forma rápida, por meio de comentários curtos e sempre variados, como se pulasse de galho em galho. O mais interessante é que o macaco ri (atitude humana), instaurando assim a ambivalência, inerente ao grotesco e inerente à máscara que o expressa.

Vale citar aqui o trecho de J.Almeida (1998:15), que talvez subsuma o que afirmamos a propósito dos alvos e das macaquices presentes nos textos de José Simão:

De gargalhada em gargalhada, o Macaco Simão atira na cabeça de personagens que figuram o panorama político, social e televisivo nacional, enquanto vira cambalhotas e piruetas enlaçadas pelo rabo. Atira em todos aqueles que passam debaixo de sua árvore; em alguns acerta, mas outros tiros se perdem apenas no exercício de atirar. Afinal, as colunas são diárias.

Aliás, a própria superfície textual das crônicas revela este macaquear contínuo e a mudança constante dos alvos que José Simão busca atingir, principalmente pelo uso de enunciados que, iniciados pelo conector aditivo *E* seguido de novo sujeito-alvo, sugerem o pulo para um novo assunto, um novo galho. É o que se observa, por exemplo, no trecho da descrição dos candidatos à prefeitura, citado anteriormente, trecho no qual a forma interrogativa, usada retoricamente, envolve e desperta a curiosidade do leitor, que fica na expectativa do comentário cômico, jocoso: *E a Martaxa? E a Erundina? E o brimo Maluf? E o Zé Serra, o Vampiro Brasileiro?*

Mas voltemos ao grotesco medieval que, segundo Bakhtin, é indissociável das festas populares que grassavam na Idade Média. É mister frisar que a concepção que possuíamos sobre a vida medieval sofreu uma reviravolta, pois aquela visão corrente de que a Idade Média correspondera a uma época obscura, marcada pelo ascetismo e pela sobriedade, revelou-se-nos equivocada. Desconhecíamos a alegria exuberante e libertária das suas festas. Bakhtin reporta algumas delas: a festa do asno, a dos loucos, a do riso pascal e conhecê-las é, indubitavelmente, uma forma de melhor compreendermos a cultura que as forjou e o riso que delas emana.

2.4.2. AS FESTAS MEDIEVAIS E A VISÃO CARNAVALESCA DO MUNDO

Uma das características dessas festas medievais, conforme já pudemos anotar, é o uso das fantasias, que também subsume uma possibilidade de renovação, ou de inversão da hierarquia vigente: bufões eram travestidos e sagrados como reis; bispos e papas, reis e rainhas eram eleitos (e fantasiados) com o intuito de despertar o riso. Essa inversão hierárquica segundo a qual o alto e o baixo se alternam se reflete inclusive no uso invertido das roupas: as roupas são usadas do avesso, as peças de baixo são colocadas na cabeça. Simbolicamente, uma nova ordem se estabelece no transcurso de tais festas.

Na verdade, essa inversão benfazeja, realizada pelo riso, é essencialmente parodística: tudo que é oficial, tudo que é temido, pode-se tornar cômico, inofensivo. O bufão desautoriza o que é oficial, contando tudo de forma jocosa; os trechos e sentenças do Velho e Novo Testamentos ganham tradução maliciosas, ligadas ao baixo material e corporal; obscenidades, grosserias vêm naturalmente à tona, parodiando de forma chã expressões de usos mais formais.

Esses exemplos típicos mostram como se procuravam as analogias e consonâncias, mesmo as mais superficiais, para travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos. Por toda parte, no sentido, na imagem, no som das palavras e dos ritos sagrados, procurava-se e encontrava-se o calcanhar-de-aquiles que permitisse convertê-los em objeto de derrisão, a particularidade, por mínima que fosse, graças à qual se estabelecia a relação com o “baixo” material e corporal (Bakhtin,1996:75).

Essa vocação parodística é, pois, constitutiva do cômico grotesco medieval. O mundo é virado do avesso e uma nova ordem, universal e libertária por excelência, se estabelece. Nas palavras de Bakhtin: “Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo” (op.cit.,p.73).

É imprescindível, diante do exposto, que algumas analogias sejam feitas. A primeira delas centra-se na oposição mundo sério x não-sério, que o cômico grotesco desestrutura. Parece-nos, pois, que a total liberdade presente nas crônicas de José Simão encerra uma atitude do Jornal *Folha de S. Paulo* que pode ser, grosso modo, comparada àquela atitude que a Igreja Católica revelava, quando permitia a realização de festas profanas no seu interior.

Obviamente, tal grau de liberdade jornalística pode redundar em alguns problemas e, à semelhança das festas medievais, que foram sendo proibidas ao longo de séculos, não somente em virtude da mudança de paradigma ideológico, mas até porque causaram problemas, o jornal já respondeu inúmeros processos por difamação. Mas não é este o fato mais importante. O que importa destacar é a subversão, esta, sim, essencialmente grotesca que a coluna de José Simão concretiza, principalmente ao rebaixar personalidades do mundo oficial e sério (ao menos em tese) via parodização.

A consecução desse rebaixamento catártico exige não só a observação atenta do contexto político-social, com o fito de comicizá-lo, mas uma linguagem livre do cerceamento formal, típico dos outros espaços do jornal, e livre dos tabus lingüísticos, especialmente os lexicais. Tudo que se refere ao baixo material, à sexualidade poderá vir à tona sem restrições: não há o que recalcar. Não se estranhe, portanto, a presença constante de vocábulos chulos, bem como a reprodução de *slogans* dos candidatos à vereança e à prefeitura, sobretudo aqueles cujos referentes – por igualdade ou semelhança sonora - reportam-nos ao campo da sexualidade:

E em Araranguá, Santa Catarina, tem o candidato Pinto como slogan: “Não deixe o Pinto na mão”. É a pornocampanha! (05/08/2004).

E em Tupaciguara, Minas, tem um candidato chamado Kundum, com o trepidante slogan: “ Não enfie seu voto em qualquer um, enfie em Kundum” (1º/09/2004).

Temos a impressão de que o que se nos afigurara inicialmente como intuição resta comprovado: as crônicas de José Simão são, na essência, grotescas, pois recuperam características inerentes ao cômico medieval: são parodísticas por excelência, procedem a inúmeros rebaixamentos, exploram a linguagem e as comparações ligadas ao baixo material e corporal. Expressam, acima de tudo, uma visão alegre e carnavalesca, cujo alarido e exuberância desregrada nos remetem às festas populares medievais. Representam, de forma análoga ao papel que as festas medievais desempenhavam na vida medieval, um espaço no jornal, em que a transgressão e a liberdade adquirem conotação catártica, sancionada apenas pela alegria.

De qualquer forma – é mister frisar – tal paralelo não descarta a ciência de que, se o grotesco medieval foi sistematicamente rejeitado porque “julgado” fora do seu contexto, como bem nos revelou Bakhtin (1996) – é inegável que o espírito carnavalesco e paródico que lhe é inerente, não se circunscreveu à época medieval. Aliás, a possibilidade do diálogo entre a cultura medieval e a das fases subseqüentes é uma vertente extremamente rica da contribuição bakhtiniana: quando se ilumina uma época, todas as demais ganham novas nuances e geram novas perspectivas.

Buscar, pois, entender como a parodização inerente ao grotesco medieval reaparece e informa outros movimentos artísticos e culturais, com o fito de reforçar as analogias já estabelecidas, levou-nos a um resgate do próprio Surrealismo. As razões que

motivaram este percurso foram inspiradas pelas afirmações de Martins (1995:23) que podem ser aferidas no seguinte trecho:

À imagem do que aconteceu com períodos literários pretéritos, com destaque para o Barroco, a poética surrealista apresenta-se, em nosso entender, como a vanguarda onde mais floresceram as manifestações parodísticas, nas suas mais variadas modalidades – Paródias de textos individuais, Paródias de códigos e convenções que regem os gêneros e os modos literários; e, finalmente, Paródias de determinados discursos sócio-culturais ou ideológicos.

Aliás, suspeitamos ser praticamente impossível, nos dias atuais, compreender o discurso humorístico – e talvez, a partir de agora, o próprio discurso surrealista – sem nos reportarmos a Bakhtin. A citação de Martins (op.cit., p.227) confirma essa nossa suspeita:

A compreensão do discurso surrealista é, em nosso entender, codificada por uma retórica carnavalesca (ou gramática paródica, de que também fala Bakhtine) que se manifesta, dum modo genérico, na inversão de várias formas de discursos hegemônicos.

Isto posto, parece que nos compete agora duas tarefas essenciais. A primeira diz respeito à necessidade de resgatarmos alguns pontos teóricos concernentes ao conceito de paródia. A segunda se prende à própria associação fundadora deste item: recensar as técnicas e estratégias lingüísticas integrantes da paródia surrealista portuguesa levar-nos-á, por certo, a uma visão mais abrangente do espírito parodístico presente nas crônicas de José Simão.

2.5 - PARÓDIA, PARÁFRASE & CIA

Historicamente, o termo paródia se liga ao cômico, que durante séculos ficou estigmatizado como um gênero pouco nobre, considerado por muitos um sub-gênero. Segundo Aristóteles (in *Poética*), Hegemenon de Thaso, no século V a.C. foi quem deu origem à paródia, quando inseriu em um texto, pretensamente épico, homens comuns, sem qualquer heroicidade.

Associá-la também ao interlúdio cômico que ocorria entre atos de um drama ou tragédia, minimizando catarticamente as agruras da condição humana que nestes eram representadas, é ainda manter-lhe a condição de gênero inferior. Aliás, a própria etimologia da palavra paródia parece reafirmar a sua condição parasitária e marginal. Paródia é uma ode que se faz ao lado de outra ode (*para ode*) principal. Pode ser entendida como um contracanto.

Embora seja tão velha quanto o próprio fazer literário, apenas modernamente, sobretudo a partir de Bakhtin, o seu caráter híbrido, simultaneamente destrutivo e regenerador, foi entendido. Genette, citado por Martins (1995), por exemplo, diante da escassez das referências aristotélicas⁴¹, propõe o seguinte quadro para a distribuição dos gêneros aristotélicos e preenche a quarta casa, a “casa vazia”, justamente com a paródia. Observemos:

Modo		
Objecto	Dramático	Narrativo
Superior	Tragédia	Epopéia
Inferior	Comédia	? <i>Paródia</i>

A respeito deste preenchimento, o comentário de Martins (1995:41) merece, pela pertinência, ser citado:

Num ensaio intitulado *Introduction à l'Architexte*, G.Genette (1979) elabora uma bem fundamentada reflexão - embora não isenta de reparos (...) - sobre a teoria dos *modos* literários e dos seus quatro tipos de *imitação* (*gêneros*). Apesar de reconhecer que o modo narrativo inferior é um “genre plus mal déterminé”, e que, embora fosse ilustrado com várias obras literárias, não chegou a se nomeado por Aristóteles, G.Genette (1979:19) não hesita em preencher a “casa vazia” com o gênero paródico, esquematizando assim o “sistema aristotélico dos gêneros”.

⁴¹ Como vimos, na página 18, o segundo livro da *Poética* nunca foi encontrado.

O que nos parece interessante no quadro apresentado por Genette é que ele contempla tudo o que foi afirmado acima sobre a origem da paródia: gênero inferior surgido de uma “degradação” do gênero épico, provavelmente uma narração cômica.

Já ao conceituar a *hipertextualidade* como a relação entre um texto derivado – por transformação ou por imitação – e o texto derivante, Genette (apud Martins, op., cit., p. 43), afirma que isto pode ocorrer privilegiando-se uma das seguintes intenções, ou *regimes*: a *lúdica*, a *satírica*, a *séria*. Ademais para ele – e isto nos pareceu o mais curioso – a paródia é uma transformação lúdica por excelência! Com um adendo: relativa a textos curtos, breves (A visão é, obviamente, estruturalista).

Reproduzimos a seguir o quadro das “práticas hipertextuais genettianas” (apud Martins, op.cit., p.43) não só para que o leitor observe o grau de detalhamento a que chegou Genette, mas também para que constate a questão que nos tem intrigado: a paródia não tem para este autor natureza necessariamente cômica, conforme propusera Bakhtin (1996).

Regime Relação	Lúdico	Satírico	Sério
Transformação	Paródia	<i>Travestissement</i>	<i>Transposition</i>
Imitação	<i>Pastiche</i>	<i>Charge</i>	<i>Forgerie</i>

Esta relação entre paródia e cômico – intrínseca e inquestionável a nosso ver – é apontada por Sant’Anna (2004:9) quando destaca a importância social e literária da “teoria da carnavalização” bakhtiniana:

Preocupado em caracterizar os efeitos cômicos de diversas obras literárias, ele {Bakhtin} acabou extrapolando e em vez de se limitar apenas ao estudo da paródia, acabou dando uma grande contribuição aos estudos socioliterários modernos, formalizando os princípios básicos da *teoria da carnavalização* (grifos nossos).

Além de reiterar o papel fundamental de Bakhtin para o estudo da paródia, Sant’Anna (op, cit., p.9), chama a nossa atenção para a contribuição de um outro formalista

russo – Iuri Tynianov – que, 10 anos antes de Bakhtin, já se debruçara sobre tal estudo. Embora Bakhtin nunca tenha citado Tynianov – “mistério” que para Sant’Anna pode ser explicado pela violenta censura existente na Rússia à época ⁴² – a coincidência entre os estudos de ambos é notória: “tanto Bakhtin quanto Tynianov trabalharam apenas com os conceitos de paródia e estilização”.

Como a tese de Sant’Anna parte do princípio de que há uma relação contrastiva não só entre *paródia* e *paráfrase* bem como entre *estilização* e *apropriação* e, ademais, que estabelecer oposições é uma forma de melhor revelar a tipicidade de cada um desses conceitos (“...o conceito de paródia só poderia ser devidamente trabalhado quando posto em tensão com o conceito de paráfrase”)⁴³, o autor propõe, inicialmente que a *estilização* é comum a ambas, ou seja: se a estilização é favorável ao texto matriz, ocorre a paráfrase; se contrária, a paródia. Sob esta perspectiva, paráfrase e paródia são efeitos que podem redundar da estilização, esta, sim, uma técnica.

O quadro abaixo (Sant’Anna, op.cit.,p.36) permite-nos visualizar este modelo triádico. Confirmemos.

Frisando que este primeiro modelo já representaria uma contribuição para a proposta diádica de Tynianov e Bakhtin, Sant’Anna discute os três conceitos já apresentados, considerando-os, agora, sob o ponto de vista do *desvio* que eles representam. Dentro desta nova perspectiva, se o *desvio mínimo*, em relação ao texto original, identifica

⁴² O próprio Bakhtin lançou mão de pseudônimos como forma de fugir à censura.

⁴³ Embora Sant’Anna (2004:16) esteja se referindo a um ensaio sobre o Modernismo, feito em 1972, a premissa é recorrente em outras obras do autor, inclusive nesta, que nos serve de referência.

a paráfrase e o *desvio total*, a paródia, um *desvio tolerável* caracteriza a estilização. A estilização não mais subsume a linha divisória entre paráfrase e paródia, conforme a direção que ela tome (considerando-se o modelo anteriormente dado), mas uma *possibilidade de se introduzir um tratamento pessoal no discurso* (op.cit., p.39), sem que este desvio descaracterize o texto original.

Na verdade, a estilização não sufoca a individualidade de quem “traduz” o texto original: o novo texto tem as marcas do tradutor, sem perder as marcas originais. O exemplo, no campo da música, talvez seja providencial, visto que é bastante comum que se façam arranjos vários para a mesma música. Qual a condição fundamental para que a estilização não se torne paródia? Que o texto original seja perceptível, apesar das intervenções criadoras. Ou seja; que o desvio seja *tolerável*. A síntese de Sant’Anna em relação aos três conceitos é brilhante:

De um outra maneira ainda poderíamos dizer: a diferença entre esses termos está em que a paródia *deforma*, a paráfrase *conforma* e a estilização *reforma* (...).Sem dúvida, a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura. (Sant’Anna, 2004: 41)

A diferenciação feita com base na amplitude do desvio leva Sant’Anna à percepção de que a paráfrase e a estilização fazem parte de um conjunto que se opõe à paródia. Tal percepção integra o terceiro modelo proposto pelo autor, modelo este que contempla o conceito de apropriação, de entrada relativamente recente nos estudos literários, visto que sua origem ocorreu nas artes plásticas. Sant’Anna o associa à técnica da colagem, também chamada *assemblage* (ajuntamento, reunião), que, na realidade, subsume um recurso antiqüíssimo em arte, ou seja, o do *deslocamento*.

Embora estejamos cientes de que o conceito de apropriação se liga, de início, às artes plásticas em geral, parece-nos - e arriscamos uma opinião - que o deslocamento pode ser, grosso modo, também associado a um desvio verbal. O próprio Sant’Anna (op. cit., p.

44), após ilustrar como a técnica da *assemblage* aparece em quadros e esculturas modernas, esclarece:

Ora, essa técnica artística tão moderna, na verdade usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: o *deslocamento*. Deslocamento que está muito próximo daquele *estranhamento* e do *desvio* de que falamos anteriormente no princípio deste trabalho. Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora do seu uso.

A respeito deste artifício que corresponde, possivelmente, àquilo que Hobbes classificava de insólito ou de inédito e que julgava fundamental para gerar o riso, A.Martins (2003), servindo-se de um filme de Dali, não só exemplifica tal conceito, mas reitera a perspectiva hobbesiana na medida em que também faz a associação deslocamento/riso, conforme se depreende no texto:

Na verdade, colocar o objeto fora de seu lugar devido é um dos principais recursos do humor, algo assim como um guarda-chuva dentro de uma geladeira ou, como bem realizou Salvador Dali, uma vaca dormindo numa cama, dentro de um quarto bem mobiliado. O deslocamento, a coisa fora do lugar convencional, mas colocada em outro que instigue o nosso pensamento, faz rir. (A. Martins, op.cit., p.59)

De qualquer forma, tanto Sant'Anna (2004) quanto A.Martins (2003) ainda estão no campo das artes plásticas, pois se referem à colocação de objetos em lugares indevidos. A nossa questão reside no fato de que talvez possamos entender como deslocamento a colocação, na seqüência lingüística, de uma palavra indevida, ou a emissão de uma resposta inesperada que, dada a estranheza, motivariam o riso.

Dentro desta perspectiva, o deslocamento é uma estratégia constante no discurso do humor, sobretudo pelo seu potencial lúdico, de mudança de rota: o leitor espera algo e ocorre o inesperado. O próprio jogo entre o modo *bona fide* e *non-bona fide*, típico do humor, sintetiza, a nosso ver, um deslocamento: o leitor/ouvinte pensa que é uma coisa, e é outra; está num modo de comunicação e tem que se deslocar para outro; quando pensa que está sendo enganado, descobre que tudo pode ser verdade, principalmente se considerarmos as críticas sociais a que o humor, por vezes, procede.

Aguilera (2004), em um artigo no qual comenta a biografia do cineasta Billy Wilder (1906-2002), reporta-se à cena final do filme *Quanto mais quente melhor* em que a personagem representada por Jack Lemmon, ainda disfarçado de mulher, revela ao milionário, que por “ela” se apaixonara, a sua real identidade sexual: travestira-se de mulher apenas para fugir da Máfia. A resposta “Ninguém é perfeito”, dada pelo milionário apaixonado, encerra, a nosso ver, um claro exemplo de deslocamento, devido à total imprevisibilidade da resposta, cujo efeito é, inevitavelmente, a geração do humor.

Ainda no mesmo artigo e a propósito da verve humorística que contaminava até os artistas que trabalhavam sob a direção de Wilder, Aguilera (2004) reproduz um caso contado por Ray Milland, que protagonizou *Farrapo Humano*, em 1945. Tal caso, a nosso ver, também serve como ilustração de deslocamento verbal. O ator conta que recebera uma correspondência de um fã com os seguintes dizeres:

Caro sr. Milland, sou fã devotado de cinema e alcoólatra crônico. Nunca fui tocado por qualquer filme como fui por “Farrapo Humano”. Depois de ver seu retrato magistral de um bêbado nesse filme, resolvi abandonar o ... cinema.

Se nos voltarmos para as crônicas de José Simão, veremos que a estratégia que estamos designando como deslocamento verbal é responsável por inúmeros efeitos de humor e, basicamente, subsume uma inesperada mudança de *script*. É o caso, por exemplo, do trecho em que o cronista noticia e comenta as propostas de Paulo Maluf, apresentadas no debate televisivo ocorrido entre os candidatos à prefeitura paulista:

E ele disse que vai acabar com a taxa do lixo, a taxa da luz e a taxa do motoboy. E a taxa do colesterol? Se ele acabar com a taxa do colesterol, eu voto nele! (07/08/2004)

Para ridicularizar o excesso de promessas do candidato – aliás todas as taxas citadas (lixo, luz e motoboy) foram impostos criados na gestão da prefeita Marta Suplicy – o cronista aventa a possibilidade (ou a impossibilidade?) de que o candidato prometa acabar com uma taxa de natureza totalmente diversa, que nada tem a ver com tributos: a taxa do colesterol. Obviamente, esse deslocamento semântico, pelo inesperado, gera o riso e, além do mais, insinua que, para ganharem votos e serem eleitos, candidatos são capazes de tudo prometer. Até absurdos. Lembremo-nos de que absurdos e alogismos são fortes aliados do humor.

Isso posto, voltemos ao conceito de apropriação que, concorde Sant’Anna (2004), encerra uma radicalização da paródia. Se, portanto, a relação entre paráfrase e paródia é de oposição, isto é, a primeira é um pró-estilo, a segunda, um contra-estilo, a relação entre paródia e apropriação envolve gradação. As palavras de Sant’Anna (op.cit.,p.46) servem-nos de endosso: “se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo”. Segue-se o terceiro modelo, conforme desenhado na página 47, da obra em questão:

Cientes de que os três modelos não são definitivos e que suas aparentes contradições refletem abordagens que priorizam critérios distintos, buscamos, com base nas proposições de Sant’Anna, elaborar um paralelo entre paráfrase e paródia. Nele não haverá preocupação em distinguirmos estilização e apropriação, visto que as entendemos como gradações, consoante o terceiro modelo proposto. Ei-lo:

X

Paráfrase	Paródia
- mantém o paradigma dado	-inaugura um novo paradigma
- intertextualidade das semelhanças	-intertextualidade das diferenças
- reforça o existente	- deforma o existente
- é jogo de espelhos: é tautológica	- é espelho invertido: cria novas perspectivas
- continua a ideologia dominante	- interrompe/reverte/contesta a ideologia dominante
- efeito de condensação (“resume” o texto dado)	- efeito de deslocamento (subverte o texto dado)
- fala do mesmo, reproduz a voz do outro	- contesta a voz do outro (pode até anulá-la na apropriação)

Na realidade, conforme já verificamos, se o espírito paródico emana das crônicas de José Simão, detectar como ele se concretiza/realiza textualmente é essencial. E foi justamente esse voltar-se para o *corpus* que gerou a necessidade de tal paralelo. Diante de trechos, como os que se seguem, muitas dúvidas surgiam: estávamos diante de textos parafrásticos ou paródicos? Aliás, as crônicas de José Simão parafraseiam ou parodiam o quê? Vejamos:

E o candidato Danilo Dávila, de Curitiba, teve zero voto. Ou seja, nem ele votou nele. Teve um surto de consciência. (05/08/2004)

E diz que o Serra Vampiro Anêmico já ta sendo chamado de Zé Gangorra: onde ele senta todo mundo levanta. (12/10/2004)

Diz que a Marta vai ser processada por propaganda enganosa. Ela está com 15 anos no outdoor. (27/10/2004)

E um leitor mandou uma idéia digna do Duda Mendonça para alavancar a campanha da Marta: contratar o Agourão Bueno para transmitir a campanha do Serra. Aí ele chega em segundo lugar! Rarará! (08/10/2004)

Estratégia comum para a criação do humor são os comentários maldosos, muitas vezes, feitos sob forma de paráfrases, o que acentua o humor neles contido, visto que uma paráfrase é, em tese, um recurso para a correção do enunciado dito anteriormente. Paráfrases maldosas são ainda paráfrases ou são paródias? A valer o paralelo proposto, torna-se fácil afirmar que estamos diante de paródias parafrásticas? Ou de paráfrases parodísticas? Uma outra dúvida, que remanesce: a paródia não tem, necessariamente, natureza cômica, derrisória? E mais: a intertextualidade, característica essencial da paródia não pode ser extratextual?

2.6- PARÓDIA E COMICIDADE

Martins (1995:61-3), após extenso levantamento bibliográfico, propõe alguns traços definidores da paródia, sintetizando-lhe as principais características semântico-pragmáticas. Uma primeira diz respeito à *natureza intertextual* da paródia, que implica, necessariamente, a existência do texto parodiado para que haja o texto parodiante. Uma outra característica envolve a sua *natureza parasitária*, uma vez que “a Paródia desfigura os textos ou obras que tomou (‘roubou’) para alvo de seu discurso derrisório, alimentando-se, **textofagicamente**, de textos originais anteriores que manipula, reescreve, degrada” (op.cit.,p.62) (grifo do autor).

A grande questão ou a grande dúvida que as constatações de Martins fizeram emergir em nosso espírito diz respeito à intencionalidade da paródia, pois é justamente neste ponto que o autor aborda aquilo que, linhas acima, já antevíamos como polêmico, e que pode ser assim colocado: a intenção cômica integra a natureza da paródia? De fato, o

próprio Martins (p.63) refere-se à *controversa questão do ethos paródico* e buscará analisá-la, em consonância com a perspectiva pragmática adotada.

Martins (op.cit., p.54) faz, então, menção à teoria *ecumênica* da paródia, defendida por Linda Hutcheon, autora que, segundo ele, propõe um alargamento do *ethos* paródico moderno, que não deve ficar restrito à derrisão cômico-satírica, como sempre nos pareceu. Aliás, o próprio Martins reafirma o consenso existente entre os atuais estudiosos de que entre a paródia e o cômico não há uma relação necessária: “a Paródia não implica necessariamente a presença do cômico”. (op.cit.,p.63)

Hutcheon (1989) insiste, ao longo de toda a sua obra, na distinção entre paródia e sátira. Destacando que a ironia tem uma dupla função - a semântica e a pragmática - a autora propõe que, apesar de a ironia ser comum tanto à sátira quanto à paródia, é da não-diferenciação destas funções que decorre a confusão entre sátira e paródia, conforme se lê:

Mas este contraste semântico entre o que é afirmado e o que é significado não é a única função da ironia. O seu outro papel de importância maior – a nível pragmático – é freqüentemente tratado como se fosse demasiadamente óbvio para justificar discussão: a ironia julga. Contudo, nesta ausência de diferenciação entre as duas funções parece-me residir uma outra chave da confusão taxionômica entre paródia e sátira (op.cit.,p.73).

Mais adiante, baseada ainda na ironia como tropo de dupla função, a autora busca esclarecer a diferença (para nós ainda nebulosa) entre sátira e paródia. Ou melhor, busca dirimi-la, ao afirmar que a afinidade da ironia com a paródia se realiza no nível estrutural (semântico, intertextual), ao passo que, com a sátira, a afinidade se dá no nível pragmático:

Por outras palavras, nestas duas funções diferentes, embora obviamente complementares, do tropo retórico da ironia poderia residir essa outra chave da confusão terminológica entre paródia e sátira. Visto que ambas se servem da ironia, ainda que por meio de afinidades diferentes (uma estrutural, a outra pragmática), são com freqüência confundidas uma com a outra. Isto dá à ironia uma importância crucial da definição e distinção entre os dois gêneros. (Hutcheon,1989:75)

Na realidade, e Hutcheon depois o afirma, a diferença entre ambas é o *alvo* a que se dirigem: a sátira é extramural, moralizadora, ética; a paródia, intramural, auto-reflexiva, aética: um texto que se volta para outro. A primeira lança mão da função pragmática da ironia, a última, da sua função semântica. Isso se coaduna perfeitamente com o seu conceito de paródia como uma *imitação transcontextualizadora*, que tanto pode desqualificar a obra parodiada quanto prestar-lhe homenagem, dependendo da intenção.

Martins (op, cit., p.58), nos passos de Hutcheon, recupera tal polêmica quando, reconhecendo a proximidade e as freqüentes confusões entre os dois gêneros, associa a sátira ao plano da *res* e a paródia ao plano da *verba*, destacando o objetivo intratextual (e intertextual), próprio da última, e o extratextual, próprio da primeira.

Por outras palavras, há uma distinção essencial entre os dois gêneros – enquanto a sátira se situa no plano da *res* cômica, a Paródia restringe-se ao nível da *verba* mais ou menos cômica (....). Ou seja, os objetivos da sátira são de natureza extratextual, pois ela é animada por intenções sociais ou morais (ridicularizar defeitos de instituições, usos ou costumes, para os corrigir), enquanto a paródia é de natureza intratextual.

Distinção ainda polêmica, sobretudo porque a ela subjaz o paradigma tradicional, de cunho estruturalista, para o qual a paródia é vista como estratégia intertextual, apenas. De qualquer forma, mesmo reiterando que “ao contrário do gênero satírico, a Paródia não implica necessariamente a presença do cômico” (op, cit., p.59), Martins não se furta a apontar a existência de *modalidades híbridas*, como a sátira paródica e a paródia satírica, bem como não se furta a citar uma série de autores para os quais paródia e comicidade sempre se imbricam.

Diante do exposto, julgamos oportunas algumas considerações. Em primeiro lugar, parece-nos indiscutível que a paródia é uma estratégia intertextual/ intratextual que constantemente redonda no humor, ou no lúdico. Não nos parece provável que uma paródia seja feita com uma linguagem “séria”, sem derrisão, sem duplos sentidos, sem rebaixamentos, enfim, sem um mínimo de comicidade. Aliás, a sua natureza é

inexoravelmente dupla: a derrisão não é percebida, se o leitor não tiver a competência paródica, isto é, se não associar o texto parodiante ao parodiado.

Concordamos que a paródia, primeiramente, realiza o cômico no plano verbal, tendo, pois, cunho intertextual ou intratextual. Concordamos também que a sátira aborda a *res*, o cômico das ações, o extratextual. Contudo não concordamos que a paródia se limite ao intertextual. Se assim fosse, seria um mero exercício de estilo, uma brincadeira formal para iniciados. Não teria caráter crítico, transgressor, pragmático, argumentativo.

A síntese que Martins (1995:69) apresenta sobre a Teoria Literária da Paródia é providencial e oportuna. O autor aponta, ao fim e ao cabo, duas teorizações principais: a primeira, ele denomina de *concepção restrita* ou minimalista e corresponde àquela que

é sustentada desde a antiga tradição retórica, mas que se prolonga até ao formalismo estruturalista contemporâneo (v.g., G. Genette): concebe-se a Paródia como um discurso limitado a uma técnica de citação intertextual, transcontextualizadora e irônica...”

Já a segunda corresponde àquela que envolve uma *concepção dilatada*, que ratifica a concepção bakhtiniana de paródia como um fenômeno literário e cultural mais amplo. Expostas tais concepções, o autor conclui:

Por conseguinte, em nosso entender, a dificuldade reside em encontrar um ponto de equilíbrio entre estas duas tendências principais, isto é, não diminuir a Paródia a um mero processo de imitação (sic) irônica e caricatural, por um lado; nem, por outro, dilatar de tal modo o campo da Paródia que ele englobe, indevida e perigosamente, outros fenômenos e discursos, acabando por se ver manifestações parodísticas em todo o lado... Pela nossa parte, circunscreveremos a Paródia a uma multifacetada e complexa prática literária, embora com alcance para-literário, isto é, como discurso polimórfico, caracterizado por inegáveis e significativas articulações poético-literárias, mas também artísticas, históricas e culturais. (Martins, 1995:69)

Por fim, parece que chegamos ao que Sant’Anna já expusera, a saber: se a paródia tem origem inegavelmente literária, ela não mais se restringe à literatura. Deslocamentos lingüísticos e culturais perpetrados pela paródia ou – se quisermos adotar a

designação de Bakhtin – pela *inversão carnavalesca* marcam a transformação constante a que estamos sujeitos. Nesse sentido, se a paráfrase coincide – como tão bem nos explica Sant’Anna – com a automatização, a paródia possibilita deflagrar a desautomatização lingüística e cultural.

Contudo é inegável que aquilo que se tornou paródia, em paráfrase se transformará. Sant’Anna (2004) exemplifica não só o espírito paródico inerente aos anos 60 bem como o espírito parafrástico que o sucedeu, dando a moda como exemplo. Fala sobre os hippies que dessacralizaram a moda, quando *abriram os baús de seus avós* (op.cit., p.77) e se apropriaram de casacos, saias, calças e chapéus para usá-los cotidianamente em combinações inusitadas. Da mesma forma, os jovens daquela década se apropriaram de vestimentas primitivas de índios, hindus e negros bem como de roupas de soldados que lutaram no Vietnã e, rompendo limites – inclusive de vestimenta masculina x feminina – revitalizaram toda a moda.

Obviamente, o sistema reage e tudo aquilo que é dessacralização, inversão, contracultura e contra-estilo começa a ser imitado e parafraseado: torna-se um novo estilo que logo vira mera reprodução, a qual gerará no seu bojo a necessidade de nova “revolução”. Parece-nos, pois, – e talvez até sejamos redundantes – que, ao longo deste item, o conceito de paródia restou alargado, uma vez que, se partimos da concepção estruturalista de Genette⁴⁴, chegamos à concepção interdiscursiva e dialógica bakhtiniana, passando superficialmente pela proposta de alargamento do *ethos* paródico, segundo Hutcheon.

Um outro dado que nos parece oportuno registrar diz respeito às categorias a serem estabelecidas para a análise do nosso *corpus*. Explicamo-nos melhor: se considerarmos que a paródia é estratégia estritamente intertextual, a única estratégia parodística do nosso *corpus* seria a paronomásia, sobre a qual falaremos adiante. Por outro lado, se identificarmos – e identificamos – como paródia também a reversão cômica/satírica

⁴⁴ Para Genette, a paródia literária se restringe à deformação lúdica de textos relativamente breves (vide página 97 desta tese).

do texto parodiado em parodiante, resta-nos perguntar: as crônicas de José Simão parodiam o quê?

A respeito deste último questionamento, a citação de Sant’Anna (2004:68-9) não só nos indica que estamos no caminho certo, mas, sobretudo, explicita, aquilo que ocorre nos textos jornalísticos de José Simão, cujo espírito paródico se centra nos comentários debochados das notícias já consumidas pelo seu leitor. Aliás, a técnica de informar (talvez, rememorar) sinteticamente o acontecido – o furo (que equivale ao texto parodiado) – é uma maneira didática de realizar o texto parodiante. Observemos a citação, sobretudo as partes grifadas:

A paródia nos jornais de classe A e B (de maior poder aquisitivo) fica restrita às charges políticas, a um ou outro comentário humorístico eventual. A paródia ocupa pequeno espaço nesses jornais “sérios”. Ela vai se caracterizar nos jornais marginais, nos semanários, em publicações não diárias. Assim, alguns jornais podem se especializar nesse tipo de linguagem parodística comentando o texto dos jornais “sérios”, debochando de um texto anterior, numa atividade intertextualizadora. Alguns jornais desse tipo não evitam parodiar-se a si mesmos nem se contradizer. A notícia aí se desvia tanto do fato ocorrido, “deforma” tanto a realidade, “degrada” de tal forma o original, que se situa no terreno da “caricatura”. É curioso e sintomático que os jornais parodísticos não sejam diários. Eles carecem que o texto a ser parodiado tenha sido publicado anteriormente ou tenha se acumulado na memória do leitor durante uma semana ou mais. Ele vive da notícia já consumida. Ele não dá o “furo”, ele debocha do “furo” ou valoriza um aspecto só do todo. (grifos nossos)

Isso posto, procederemos à análise de um trecho de José Simão para mostrar que a paródia jornalística nunca fica restrita apenas ao plano verbal, intertextual – o que é comum à paródia de cunho literário – mas que a sua verve e o seu caráter crítico (satírico ou irônico) decorrem do fato de ela ser necessariamente “extramural”, uma vez que o texto parodiante corresponde à fábula bem humorada de um acontecimento já noticiado.

Observemos como o cronista, via paródia, serve-se do cômico, do lúdico e da fantasia para avaliar a atuação de Antony Garotinho como secretário da Segurança Pública do Rio de Janeiro.

E o Garotinho? Cadê o Capitão Bolinha? Diz que vai combater os bandidos com estilingue. Ele é um misto de Bebê Johnson com Balas Juquinha! Só serve para segurança infantil (14/10/2004)

Como Rio e violência parecem ser as duas faces de uma mesma moeda, o cronista cria na manchete o termo *Riolência* para designar tal simbiose (*RIOLÊNCIA! Garotinho ataca de estilingue!*). Interessante é que, já na manchete, Garotinho é revelado como um secretário despreparado para combater a criminalidade, visto que, infantil e ineficazmente, usa um *estilingue* para atacá-la, fazendo, de fato, jus ao próprio nome.

Tal idéia é reiterada no trecho em que o cronista indaga sobre o paradeiro do Secretário da Segurança, implicitando-lhe a ausência por meio das interrogações (*E o Garotinho? Cadê...?*) e a incompetência por meio da designação paródica de *Capitão Bolinha*, que tem muito de caricatural não só porque nos remete à figura obesa de Antony Garotinho (*bolinha*) como também à de um desastrado personagem de uma antiga HQ brasileira (*Bolinha*). Ademais, o uso do diminutivo parece dirimir qualquer conotação de autoridade que pudesse remanescer no vocábulo *capitão*.

De fato, a expressão *diz que* (*Diz que vai combater os bandidos com estilingue*) sugere que nem como *Capitão Bolinha*, personagem infantil que o cronista promoveu a capitão, o secretário convence. Isso dá margem à jocosa afirmação do cronista que o associa a um bebê famoso (*Bebê Johnson*), conhecido por todos, mas inofensivo, cujas *balas* – contrariamente àquelas que combatem ladrões - são doces da marca... *Juquinha!*⁴⁵ E novamente o uso do diminutivo, aliado a palavras que nos remetem à infância (*estilingue, bebê Jonhson, balas*), reiteram a ingenuidade do *capitão Bolinha*, digo, do Secretário da Segurança, Antony Garotinho.

⁴⁵ Antiga marca de bala cuja principal característica era o tamanho diminuto e o formato quadrangular.

Impossível não ver neste texto a reversão bem humorada inerente ao espírito paródico, o qual, inclusive, justifica o comentário final: um capitão deste porte e com tais armas (estilingue e guloseimas) só serve para segurança de festa infantil ou, dito de outra maneira, não serve para nada, até porque, em bailes infantis (se é que existem), bastaria a presença das mães para garantir a segurança.

Portanto, o que nos cumpre observar é o fato de que o cronista conta com a informação já adquirida pelo leitor, à qual aquele se reporta sinteticamente antes de parodiá-la, como ocorre no texto em questão. A paródia, neste sentido, diferentemente do que afirma Sant'Anna (vide última citação), pode ocorrer com mais frequência em jornais “sérios”, da classe A ou B, mesmo porque, em tese, estes leitores são mais bem informados e, talvez, mais assíduos: bastam poucas referências para que eles acionem as informações necessárias para fruírem o humor paródico.

2.7- ESTRATÉGIAS PARODÍSTICAS

Conforme proposta anteriormente feita, buscaremos neste item recensear as principais técnicas e estratégias parodísticas, conforme apresentadas por Martins (1995), para quem o movimento surrealista contrasta com os outros movimentos da vanguarda européia (Futurismo, Cubismo e Dadaísmo) do início do século XX. É relevante e digno de registro o fato de que, enquanto estes abjuravam o passado para negar a Tradição, o Surrealismo conta com esta memória para destruí-la e, sob este aspecto, ele é essencialmente paródico, o que, o torna *sui generis* em relação aos demais.

De fato, o surrealismo se funda numa filosofia transformadora e tem como meta não só uma transformação literária e artística, mas uma transformação da própria práxis vital. É, pois, acima de tudo, um movimento transformador, libertário, crítico. Seu alvo? Todo discurso hegemônico, cerceador da liberdade individual. Suas armas? A sua escrita paródica, carnavalesca. A citação de Martins (1995:165) sintetiza com maestria as relações entre os ideais surrealistas e a estética que os informou:

Em coerência com esta postura crítica, essencial para compreendermos os ideais estético-filosóficos que animavam os surrealistas, concluímos desde já que sua escrita poética e doutrinária, indissolúvel da paródia intertextual e arquitextual, não hesitou em ultrapassar os muros do literário, com o objetivo de minar, subverter e destronar carnavalescamente todas as manifestações dos discursos sociais hegemônicos – desde o discurso sócio-cultural ao político-ideológico, sem esquecer também o discurso ético-religioso -, isto é, os principais discursos ideológicos do Poder instituído, que, de modos diferentes, cerceavam a liberdade do indivíduo.

Na realidade, são as relações entre paródia e surrealismo que nos interessam, até porque o espírito parodístico parece ser uma das facetas mais marcantes do humor moderno e, quiçá, do humor de todas as épocas. Observar, pois, como o surrealismo português atualizou o humor paródico permitir-nos-á reiterar, talvez, uma série de analogias já estabelecidas entre o espírito anárquico e libertário, presente nas crônicas de José Simão, e o grotesco medieval, segundo a concepção bakhtiniana. Pode também enriquecer o nosso conhecimento sobre essa competência exclusivamente humana que é o humor.

Portanto, embora Martins recupere as técnicas e estratégias linguísticas da paródia surrealista e as ilustre com trechos de escritores portugueses, é inquestionável que o conhecimento de tais técnicas poderá configurar a recorrência delas em outros discursos. Entre as figuras usuais ao discurso paródico surrealista, Martins destaca as seguintes: o oxímoro, a antífrase (ironia), a repetição, a hipérbole caricatural, a descrição grotesca, a contaminação e a escrita fonética.

Segundo Martins (op.cit., p. 228), “o oxímoro é uma figura tipicamente carnavalesca, constituída pela oposição antitética ou contradição violenta de termos ou realidades”. Já a antífrase, designada como “intervenção deformadora”, realiza a reversão paródica, ao alterar negativamente uma ação, ou os qualificativos de um episódio ou personagem.

Apesar de este autor analisar textos literários, com facilidade podemos constatar como o uso de tais figuras colabora para o processamento da paródia. Na realidade, o último debate, anterior ao primeiro turno das eleições, fora avaliado não só pelo cronista,

mas pelo público como um verdadeiro não-debate. Um marasmo: muita “educação”, pouca discussão. A manchete da crônica bem o revela: *Debatédio! Prefiro tratamento de canal!* Diríamos mais: a inconsistência do debate já se anuncia na contaminação *Debatédio*, que reputamos um oxímoro, visto que reúne na mesma palavra, designativa de uma realidade, termos antagônicos: debate, que é debate, nunca será um tédio!

Ao reportar como as contaminações e a escrita fonética informam a escrita poética surrealista, Martins (1995:139) observa:

Neste convicto afã de recriar a palavra poética, a escrita surrealista não se inibiu de ensaiar novas palavras, recorrendo a curiosos processos de criação lexical, desde a inesperada aglutinação de lexemas, até métodos aparentados com uma escrita fonética.

Observemos, ainda, como no corpo da referida crônica, a notícia, rememorada sinteticamente, via pressuposição (*E o debate na Band?*), funciona como a memória (tradição) indispensável à carnavalização, na medida em que é no comentário da notícia que a reversão paródica se concretiza.

*E o debate na Band? Um debate bronha! Lexotan com Dormonid! Que tédio! O primeiro momento mais emocionante foi quando o Nascimento bocejou. O segundo momento mais emocionante foi quando **Todos** bocejaram. Eu quero sexo, sangue e Doritos com bacon. Não quero propostas. Quero OFENSA MORAL! (07/08/2004)*

Comentar que *O primeiro momento mais emocionante foi quando o Nascimento bocejou* (O jornalista Carlos Nascimento foi o mediador do debate) e que *O segundo momento mais emocionante foi quando TODOS bocejaram* não só exemplifica a avaliação contida na contaminação (*Debatédio*), mas o faz por meio de uma antífrase.

Primeiro, porque o termo *emocionante* significa exatamente o contrário do que diz: o debate foi, de fato, entediante. Segundo, porque, mesmo que nos ativéssemos apenas

ao sentido literal, e entendêssemos que *emocionante* significa exatamente o que diz, considerar que *o primeiro momento mais emocionante* foi marcado inicialmente pelo *bocejo* de um - o jornalista - e seguido, no *segundo momento mais emocionante*, pelos bocejos de *Todos* – o que inclui os próprios candidatos – é, no mínimo, - o que dizer? – irônico! Ou melhor, é duplamente irônico. Emocionar-se e bocejar são atitudes antagônicas. Sobre o poder subversor da ironia, convém anotar o comentário de Brait (1996:106):

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual -, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor ouvinte ou espectador.

Também a repetição – da qual o trecho acima citado pode funcionar como exemplo - é uma figura que se destaca na retórica carnavalesca, sobretudo via reiteração de imagens e metáforas. É comum, nas crônicas de José Simão, que períodos inteiros se repitam anaforicamente (*E uma amiga minha disse...*), ou frases-refrão (*Rarará!*) num encadeamento que, se não chega a lembrar um *bailado grotesco e rabelaisiano* (Cf. Martins, op.cit., p.229), anuncia, de forma ininterrupta e torrencial, os fatos e os atores das notícias selecionadas.

Uma outra figura apontada como cômico-carnavalesca é a *hipérbole caricatural* e esta talvez seja a mais facilmente perceptível na paródia jornalística perpetrada nas crônicas de José Simão. Basta que nos lembremos, por exemplo, das descrições caricaturais, por vezes até bastante infantis dos candidatos às eleições, cujos traços marcantes são evocados, inclusive, nos nomes com os quais o cronista os designa: a magreza e a pouca vivacidade do governador Geraldo Alckmin motiva, por exemplo, o epíteto *Picolé de Chuchu*.

Já a cabeça avantajada de José Serra, aparentemente redimensionada pela falta de cabelos, justifica a designação de *Larva da dengue* (vide p.88). Basta ainda que nos lembremos dos olhos circundados por profundas olheiras e da constante palidez do candidato, acentuadas em época de campanha eleitoral, para que o epíteto *Vampiro*

Anêmico se imponha como um reforço caricatural.⁴⁶ A relação do exagero com o lúdico que tais caricaturizações desvelam é reiterada no trecho abaixo:

Este procedimento retórico, integrante do prazer lúdico que perpassa a escrita surrealista, enfatiza o seu efeito carnavalesco e fantástico, recorrendo, por exemplo, à utilização de números hiperbólicos ou de descrições exageradamente caricaturais, numa exuberância por vezes torrencial (Martins,1995:230).

Na verdade, tal exagero desemboca quase que inevitavelmente na descrição grotesca, ou naquilo que parece ser comum tanto ao cômico medieval quanto à paródia surrealista: a estética do feio. Aliás, se bem concluímos, o riso privilegia o feio. A própria poesia surrealista foi definida por Alexandre O'Neil (apud Martins,op.cit., p.230) como a *poesia do feio*.

Embora estas estratégias sejam comuns tanto à estética do grotesco medieval quanto à do grotesco surrealista, duas outras estratégias usuais à paródia surrealista e destacadas por Martins, nos despertaram sobremaneira a atenção: a paronomásia e o uso irônico e subvertido de expressões cristalizadas, tais como os provérbios e ou expressões idiomáticas. A paronomásia, figura típica da carnavalização surrealista, é comumente usada para deflagrar o cômico verbal, conforme exemplifica Martins:

De entre as várias figuras típicas deste discurso carnavalesco surrealista, enumeremos e ilustremos as seguintes: uma das várias fontes do cômico verbal surrealista tem origem na *paronomásia*. (...) dela temos abundantes exemplos na escrita surrealista, como pudemos comprovar, por ex., ao nível proverbial. A aproximação de parônimos, além de potenciar reflexões de ordem metalingüística, como em céu/seu, concepção/conceição, violeta/ violenta, autor/actor, caçador/caçador, halo/elo, preso/preço, entre tantos outros exemplos, é muitas vezes geradora do cômico verbal. (op.cit., p. 227)

O que nos pareceu sumamente interessante foi a percepção da natureza parodística da paronomásia, no sentido de que as transgressões sonoras que ela perpetra,

⁴⁶ Estamos olvidando aqui as alusões relativas ao fato de que o candidato foi Ministro da Saúde, conforme já o dissemos anteriormente.

prevêem que o leitor recupere o som alterado (ou nível mínimo de inversão), sob o risco de a paródia não ocorrer. Na realidade, é extremamente comum que provérbios e expressões cristalizadas sejam reescritos parodicamente, via paronomásia.⁴⁷ Não nos espanta, pois, que este tipo de jogo verbal seja recurso caro aos surrealistas, conforme exemplifica Martins (1995:140) em nota de rodapé:

Um dos *jogos de palavras* mais praticados pelos surrealistas consiste na reescrita paródica dos provérbios populares, protótipo das formas lingüísticas fixas e cristalizadas de que apresentamos apenas alguns elucidativos exemplos: “Quem vê cara não vê brasões”, “De noite nem os gatos se distinguem”(....) “Rabo escondido com o gato de fora” (...)

Desconstruir parodicamente um provérbio popular corresponde a assumir uma atitude dessacralizadora, visto que se desarticulam e até se anulam a autoridade e sabedoria que lhe são intrínsecas. Carnavalizar, pois, os provérbios, via jogo de palavras pela substituição de grafemas/fonemas (paronomásia) como ocorre em *Quem não deve não trema*, ou via inversão sintática dos termos do provérbio matriz, como em *Água quente tem medo de gato escaldado* ou *O rabo escondido com o gato de fora*, costuma ser fonte do lúdico e do humor, em decorrência do deslocamento que tais procedimentos realizam e do estranhamento que geram. De qualquer forma, são destruições-construtoras, visto que, ao destruírem o estagnado, abrem perspectivas para as inovações.

A mudança do provérbio bíblico *O bom filho a casa torna* para *O bom filho a casa ENTORNA*, conforme analisamos (páginas 69-70 desta tese), é um bom exemplo das possibilidades humorísticas que a reversão paródica pode realizar. Supomos também que, mesmo quando a rigor não há alterações de grafemas ou fonemas, não é improvável falarmos em reversão paródica, especialmente se um provérbio bíblico ilustra uma situação “profana”. É o que ocorre, por exemplo, no texto que se segue:

⁴⁷ Estamos assumindo aqui que a paronomásia não designa apenas o trocadilho feito com a presença dos dois termos foneticamente semelhantes (trocadilho sintagmático). Retornaremos a esta questão no momento oportuno.

E aquela Cicciolina cearense, a Rainha do Sexo Explícito? O nome dela é Débora Soft. Soft é ela, hard é o marido, que tem que fazer show de sexo explícito. E diz que ela é adepta do “ é dando que se recebe”! (11/08/2004)

O cronista com o fito de revelar e criticar o absurdo de algumas candidaturas à vereança e às prefeituras, ora faz brincadeiras verbais com os nomes dos candidatos, ora com os seus *slogans*, os quais (*slogans*), em tese, deveriam sintetizar-lhes as metas de atuação. De fato, a candidata Débora Soft, proprietária de casa de sexo explícito e *stripteaser*, era candidata à vereança em Fortaleza. Seu *slogan*? *Vote com prazer*.⁴⁸

A reversão paródica ocorre porque o cronista degrada, dessacraliza um provérbio bíblico, na medida em que este é transposto para uma situação totalmente profana, servindo-lhe perfeitamente de síntese. O *É dando que se recebe* – síntese da caridade e esperanças cristãs - passa a sintetizar a própria profissão das trabalhadoras do sexo. Nos dois sentidos: no carnal e no financeiro. A dupla função – dessacralizadora e inovadora – que os jogos de palavras possibilitam operar é destacada por Martins (1995: 142), a propósito do discurso paródico surrealista:

Tal como noutras manifestações da escrita surrealista, cremos que os vários *jogos de palavras* praticados por esta vanguarda tinham uma dupla funcionalidade, como é próprio do discurso paródico: ora denegavam clichês e convenções tradicionais; ora apontavam inovadores caminhos para a linguagem literária (...)

Interessante é frisar como os jogos verbais, presentes nos comentários favorecem a reversão paródica, na medida em que o ludismo que encerram tem a propriedade de transformar o sério (a notícia) em não-sério, o oficial em não-oficial.

⁴⁸ Informações tiradas de um trecho da crônica publicada em (06/08/2004):

Em Fortaleza tem uma candidata a vereadora sensacional: Débora Soft! Faz striptease e é proprietária de casa de sexo explícito. Sacanagem por sacanagem, vote na Débora Soft! E o slogan dela é “Vote com Prazer”.

Observemos, sob este aspecto, como as duas estratégias acima citadas – o uso de provérbios e a contaminação – colaboram para a consecução do riso.

O Fidel caiu, se estropiou todo, se levantou e fez UM DISCURSO! (.....) E como disse o outro: ele se veste de verde, mas caiu de maduro! (28/10/2004)

E o problema não foi o Fidel ter caído, o problema é que não apareceu ninguém pra segurar. Isso que eu chamo de INFIDELIDADE! Rarará! (28/10/2004)

De qualquer forma, parece-nos importante frisar que os textos analisados vão ao encontro das distinções propostas por Hutcheon (1989) e endossadas por Martins (1995), justamente porque se a paródia intertextual prevê modificações lexicais (*torna por entorna*), sonoras (*INFIDELIDADE*), a paródia extratextual, pragmática, interdiscursiva pode, segundo nos parece, até dispensá-las. As palavras de Martins (op.cit., p.189), ainda a propósito da reversão carnavalesca que a paródia de provérbios realiza, podem nos servir de aval:

A irreverência carnavalesca, que dá origem à análise da destruição festiva do texto proverbial, tem um significado muito mais amplo que a mera subversão lingüístico-literária dos códigos (fônicos, lexicais, sintáticos, retóricos e semânticos) que regem o texto proverbial. A subversão paródica desta forma emblemática da sabedoria e cultura tradicionais representa uma manifestação da *heteroglossia* ou *polifonia*, isto é, instaura a pluralidade de discursos ou vozes (dialogismo), anulando ou destronando assim a ideologia normativa, mais ou menos totalitária e dogmática. Neste sentido, a linguagem carnavalesca dos surrealistas consegue, através da peculiar utilização do texto proverbial, atingir um estatuto supra-textual, tendo como objectivos discursos extra-literários. (grifos nossos)

Realçando em vários momentos da sua obra o caráter destruidor-contrutor do surrealismo e da própria paródia surrealista, Martins finaliza o seu texto reportando a tese de Gilles Lipovetsky apresentada na obra *L'Ère du Vide (Essais sur l'individualisme Contemporaine)*, de 1983, segundo a qual o cômico, que já foi integrado pela arte e pela literatura, será integrado na cultura de massas contemporânea, como, por exemplo, na moda, na música, na publicidade e - por que não dizer - até no jornalismo? O autor citado por Martins (1995) denomina este tipo de humor de *narcísico*, que pode abarcar desde o *humor underground e hard* à fantasia delirante e ao *nonsense*. É o que Gilles também designa como a *cultura do espontâneo* que, de forma deliberada, confunde o sério e o frívolo.

2.8 - RISO E CONTEXTO

Apresentados autor e *corpus*, feitas algumas análises que nos remeteram a um humor marcadamente grotesco (segundo concepção bakhtiniana), quedamo-nos diante de uma questão fundamental a ser discutida e que pode ser assim enunciada: há estrita dependência entre comicidade e contexto, como as nossas primeiras análises parecem indicar? Se esta dependência existe de fato, podemos supor que ela seja mais acentuada em textos midiáticos, como os do nosso *corpus*?

Partindo, pois, do pressuposto de que observar a construção do riso nos diferentes produtos da indústria cultural representaria não só uma forma de responder à questão acima colocada, mas também uma maneira de melhor entender o discurso do riso, procedemos à leitura da obra de Almeida (1999), que versa sobre a comicidade da HQ francesa intitulada *Les Frustrés*, narrativas humorísticas em quadrinhos, criadas por Claire Bretécher e publicadas de 1973 a 1985 na revista semanal francesa, de tendência esquerdizante, *Le Nouvel Observateur*. Na verdade, cada narrativa correspondia a uma página de 12 quadrinhos. Posteriormente, toda a série publicada ao longo dos 12 anos foi transformada em 5 volumes.

Inicialmente, Almeida destaca o caráter marcadamente produtivo das HQs de Claire Bretécher, decorrente de alguns traços bastante característicos. Bretécher elabora basicamente dois tipos de HQ: a totalmente icônica, com exceção do título, e aquelas em que a linguagem verbal e a icônica se complementam. Nestas, a produtividade é conseguida não só pela ausência de balões que indicam as falas dos personagens, mas também pela ausência dos filetes que indicam a voz do narrador. Estes recursos, ou melhor, a ausência deles dá aos quadrinhos de Bretécher maior leveza, já que as falas se inscrevem diretamente sobre as vinhetas e é como se a história se narrasse a si mesma.

Para substituir a ausência dos balõezinhos, a desenhista adota um recurso bastante simples e econômico: vincula-se o ato de falar ao personagem, em cuja fisionomia a boca mostra-se aberta. Quando há réplicas na mesma tira, estas são vinculadas aos personagens pelo posicionamento, pois são escritas acima de cada um deles. Mas, se a linguagem icônica resultou, dado o uso criativo e original dos recursos acima aventados, mais econômica do que já é, como se realiza a produtividade da linguagem verbal, no discurso humorístico?

Segundo Almeida (op.cit.), o humor, expresso em linguagem icônica, ou só verbal, ou misturando-se as duas é, na essência, altamente produtivo porque, se podemos associá-lo à relação custo/benefício, consegue-se muito com pouco. Dito sob outra perspectiva que não a econômica: o humor é produtivo porque altamente inferencial. Mas é produtivo, porque, sobretudo, se baseia em transgressões: inferir a transgressão pressupõe o conhecimento das normas, sejam estas comportamentais, sejam lingüísticas.

A título de ilustração, podemos citar as próprias narrativas de *Les Frustrés* que, via de regra, surpreendem personagens progressistas, críticos, politizados e contestadores – bem próximos da imagem que a revista tinha dos seus leitores – em situações nas quais a atitude por eles tomada contradizia a ideologia que professavam. Nesse sentido, a HQ *Eugene!* (Anexo 5) mostra como a mulher que resolve nunca mais chorar por um homem e tornar-se independente está ainda presa a ele, quando se depara com a necessidade de abrir uma garrafa de vinho! (Bergson explicaria pelo alogismo das ações!) Pior ainda: para

comemorar a sua independência afetiva. Tal descompasso é exemplarmente sintetizado nas palavras de Almeida (1999:65):

.....o protótipo do leitor do *Le Nouvel Observateur* seria o intelectual francês de esquerda que, vivendo num país desenvolvido, numa sociedade de consumo de tipo capitalista, se surpreende às vezes diante de um conflitante desajuste entre seu posicionamento ideológico, de um lado, e seu comportamento burguês, de outro.

Portanto, para Almeida, a comicidade se instaura a partir da bitextualidade, ou seja, a partir do confronto comportamento padrão X desvio (p.128). O primeiro é virtual, é esperado, é o normal. O segundo é real (mostrado), inesperado, transgressor. (É fácil entendermos agora porque Hobbes afirma que o humor deve ser sempre inédito). Na verdade, a transgressão é inédita, porque foge do padrão, do esperado. Assim a questão da produtividade se coloca claramente: quem transgride, conhece a norma, que é pressuposta. Ou seja, o humor desvela a transgressão, que só é transgressão mediante a inferência do código, da norma. Com um adendo, o texto cômico cria a expectativa da norma, para depois refutá-la.

Dizer que o cômico decorre da observação de um desvio de comportamento é reconhecer que o observador possui em sua memória um conjunto de hipóteses relativas a um padrão de comportamento a partir do qual determinadas condutas seriam discrepantes. (Almeida,1999:27).

De qualquer forma, a linguagem do cômico é altamente inferencial, isto é, no contrato humorístico, o riso só é deflagrado se as inúmeras pistas deixadas pelo autor/locutor forem preenchidas adequadamente pelo interlocutor. Ninguém entende, por exemplo, metade da piada. Ou nós a entendemos na íntegra e rimos, ou não a entendemos e fingimos que ela é engraçada. Portanto, a piada, a troça, o trocadilho exigem também que o autor/locutor tenha previsto com precisão alguns caminhos, talvez mais do que o faria em um texto não humorístico. O texto humorístico nos parece neste aspecto – o do planejamento - mais fechado do que o literário: o autor é mais controlador; o leitor, mais controlado.

O que convém ainda destacar – e Almeida o destaca – é que a transgressão cômica pode ocorrer como desvio em relação ao contexto social, mas pode representar também um desvio dentro do próprio código lingüístico. O primeiro é, na nomenclatura do autor citado, um desvio negativo; o segundo, um desvio positivo, conforme se observa no seguinte passo:

Nas frases espirituosas trata-se de um desvio positivo, pois revela, sobretudo, uma habilidade do *indivíduo espirituoso* em lidar *economicamente* com o material verbal, suscitando, a partir do seu uso, ambigüidades, associações, alusões, como ilustra a já citada “estou rezando 1/3 para encontrar 1/2 de levar você para 1/4”. Ao *valorizar* esse comportamento, o espírito estaria *desvalorizando* (ou desrespeitando) o código de comunicação. Com efeito, nos jogos de palavras, em geral, a habilidade do comunicante implica a desvalorização do padrão de uso da língua que, em situações de comunicação comum, procura restringir a ambigüidade (Almeida,1999:128-9).

Em suma, Almeida distingue dois tipos básicos de humor: o que decorre da observação de um comportamento discrepante e aquele que decorre principalmente do jogo de palavras. Cícero já chegara à conclusão semelhante quando observara o humor decorrente do jogo de palavras e o decorrente das ações. Todavia, não é incomum que os textos cômicos, sobretudo os mais longos, que se realizam por meio de uma narrativa, joguem com os dois tipos.

Neste ponto, o que nos chamou sobremaneira a atenção foi o fato de que Almeida associa o desvio negativo a uma *relação cômica* (desvio de comportamento) e o desvio positivo a uma *relação espirituosa*. Segundo o autor, o contrato cômico subsume um distanciamento crítico do leitor em relação ao personagem, ao passo que o contrato espirituoso estabelece uma cumplicidade entre autor e leitor, já que entre ambos se estabelece uma troca: como o primeiro proporciona prazer ao leitor com ditos espirituosos, este o agracia com o seu reconhecimento (Cf. p.144). As constatações acima nos despertaram para a necessidade de se verificar como a comicização se processa nos diferentes níveis discursivos.

2.8.1- COMICIZAÇÃO DIEGÉTICA, EXTRADIEGÉTICA e EXTRATEXTUAL

Chegamos, assim, a um ponto fundamental na teoria adotada por Almeida (1999): a questão das instâncias discursivas envolvidas no discurso do riso que, a nosso ver, se alia à questão do enunciado e da enunciação. Para o autor, a comicização é *extratextual*, quando decorre da percepção do leitor; é *extradiegética*, quando é fruto da perspectiva do narrador, e é *diegética*, quando envolve a relação entre os personagens. Ou seja, a comicização extratextual diz respeito à enunciação; as outras duas, ao enunciado.

Como a comicização extradiegética não ocorre em *Les Frustrés*, até porque, como já dissemos, as histórias narram-se a si mesmas, Almeida se dedica apenas às outras duas. No que tange à comicização diegética, afirma:

A comicização é diegética quando a função comicizante é desempenhada por uma instância desse nível. Criticado por seus pares, o personagem torna-se ridículo no seu próprio meio, aos olhos dos outros personagens, o que realça o seu isolamento (op.cit., p.146).

Porque não cabe ao autor ou ao leitor a função comicizante, uma vez que ela ocorre no mundo representado, a comicização diegética pode gerar uma fragmentação no espírito do leitor que se identifica ou com a personagem comicizante, ou com a comicizada. De qualquer forma, o leitor percebe o antagonismo e tende a se identificar com a personagem comicizante, segundo Almeida, para quem na comicidade diegética autor e leitor “outorgam” a uma das personagens a função de criar o cômico, de ridicularizar:

A comicização diegética seria um sistema de delegação de competência, em que a função comicizante do autor (e do leitor) é, ao menos, parcialmente transferida ao personagem comicizante. Desta forma, a presença do autor e do leitor está como representada no texto pelo personagem investido da função comicizante. (op. cit., p.149).

Almeida reporta ainda um tipo especial de comicização diegética, designada como *metalepse*, que pode ocorrer quando um personagem, subvertendo as normas do

contrato ficcional, passa do mundo textual para o extratextual, desestabilizando o leitor. O autor ainda reproduz uma tira humorística (p.149) de Jacovitti, famoso chargista italiano, na qual um personagem, cujo braço se alonga por toda a extensão da tira, segura uma valise pesadíssima e vocifera contra outros oito, que se limitam a olhá-lo, enquanto cada um pronuncia uma palavra da seguinte frase: NÓS....SÓ....ESTAMOS....AQUI....PARA.....PREENCHER....ESTE.....DESENHO... (Anexo 6). Efeitos cômicos à parte, a metalepse se funda, indiscutivelmente, na transgressão.

A seguir, Almeida destaca três características da comicização extratextual que, para ele favorecem a identificação. A primeira diz respeito a “uma clara caracterização dos *universos ficcional e não-ficcional*, que faz com que a personagem ou a situação alvo se situe num campo (diegético) diferente daquele (extratextual) em que a diminuição, a crítica e o ridículo são formulados.” (op.cit., p.151).

Em decorrência disso, temos um segundo aspecto, que nos parece fundamental quando buscamos entender a força do riso, ou o riso como arma: como o processo de comicização não se realiza no âmbito das personagens, cria-se uma cumplicidade entre autor/leitor já que cabe a estes a percepção do ridículo da personagem ou da situação alvo. Arriscaríamos dizer que, na comicização extratextual, autor e leitor riem da personagem, que é tanto ou mais cômica na medida da sua inconsciência.

O último aspecto diz respeito ao *caráter coeso do investimento psíquico do leitor* (p.151) Se na comicização diegética o leitor pode, por vezes, ainda ficar dividido entre o par comicizante/ comicizado, na extratextual o leitor é levado a se identificar com a personagem cômica (= comicizada), até porque inexiste a personagem comicizante.

Embora aceitemos que, em termos de identificação, na comicização extratextual há maior possibilidade de o leitor se identificar com a personagem cômica, não descartamos a possibilidade de que o autor e/ou leitor assim não procedam. Parece-nos, pois, indispensável transcrever a fala de Almeida (1999:152), que, após insistir nas características de tal forma de comicização, acrescenta:

Na comicização extratextual, o personagem cômico representa unitariamente o *outro*, aquele que torna possível a constituição do *eu* e que permite, graças à sua diferença, o deslocamento do *eu* para o lugar do *outro*, num processo de identificação. O leitor pode tanto assumir a sua visão comicizante e distanciada do personagem cômico quanto identificar-se com ele, alternadamente. (grifos do autor).

2.8.2. - RELAÇÃO CÔMICA, ESPIRITUOSA E HUMORÍSTICA

A par destas distinções que, a nosso ver, envolvem basicamente diferentes estratégias de envolvimento, na medida em que o autor joga sempre, como já o dissemos, com as inferências a serem realizadas pelo leitor, sejam estas no nível do enunciado, sejam no da enunciação ou, dito de outra forma, sejam a partir do diegético, sejam a partir do trabalho no nível extratextual, Almeida relaciona aos níveis de comicização três tipos de relação que se estabelecem entre os sujeitos (autor/leitor/personagens): a relação cômica, a espirituosa e a humorística.

Importa dizer que tais distinções representam uma recorrência presente em quase todas as obras que versam sobre o riso. Importa também dizer que quase sempre as distinções não se mostram tão claras e nem tão convincentes. De qualquer forma, não descartamos a hipótese de que possam lançar alguma luz neste mundo tão rico e tão repleto de sutilezas, que é o mundo do risível.

Isso posto, voltemos às distinções propostas por Almeida para quem a relação cômica se estabelece no nível do enunciado, do mundo representado, e a comicidade da personagem é proporcional à sua inconsciência. Diríamos que a relação cômica se funda na identidade entre autor, leitor e personagem comicizante, no sentido de que todos eles sentem prazer em depreciar a personagem comicizada. A relação cômica envolve, portanto, uma certa malignidade, claramente depreendida no trecho que se segue:

A primeira (característica da comicidade) prevê que o *efeito cômico* será tanto maior quanto mais o indivíduo observado (ou representado) for incapaz de perceber o seu próprio ridículo. Ela sublinha o isolamento do indivíduo ridículo e, ao mesmo tempo, a projeção, sobre ele, do olhar

depreciativo das outras instâncias. Com efeito, ao sugerir a exclusão do indivíduo cômico de um circuito de informações (e ele não percebe seu próprio ridículo) e ao depreciá-lo, a relação cômica privilegia o enunciado, pois coloca em relevo o conteúdo representado (op.cit.,p.129).

Já a relação espirituosa, segundo o que pudemos depreender, privilegia a enunciação: a comicidade (melhor dizendo, o risível) não depende da depreciação contra um terceiro, mas decorre da habilidade do autor em dizer de forma a causar prazer no leitor/ouvinte. Digamos que é uma cumplicidade mais positiva que se estabelece. A citação abaixo, com base em Freud, autoriza o que afirmamos neste parágrafo:

A segunda (característica da comicidade) preconiza que o *indivíduo espirituoso* procura fornecer *prazer ao ouvinte*, criando assim uma cumplicidade entre eles. (Freud, 1930, p.154). Mas, para fazê-lo, o indivíduo espirituoso não é obrigado a depreciar um terceiro. O que está em jogo é principalmente sua *habilidade* em dizer; a depreciação pode ser secundária, apenas um meio de se atingir aquele primeiro objetivo. Neste tipo de espírito, portanto, os fatores de comicidade convergem sobretudo para o nível da *enunciação* (Almeida,1999:129).

O autor ainda destaca o caráter produtivo e econômico da relação espirituosa, uma vez que esta sempre remete a dois comportamentos, ou melhor dizendo, a duas transgressões: a que se opera no nível da enunciação (os comentários habilidosos que geralmente subvertem a norma lingüística) e a própria atitude transgressora, presente no mundo narrado, que tais comentários desvelam. Lembremo-nos dos chistes retóricos que, essencialmente, subsumem comentários lingüísticos, extremamente habilidosos, que desvelam comportamentos inesperados.

Por último, Almeida associa a *relação humorística* à possibilidade de o leitor se identificar com a personagem cômica sem, contudo, abdicar da crítica (ou da autocrítica) que este lhe desperta. Na verdade, tal identificação confere ao leitor a possibilidade de alternar e integrar posições, aparentemente díspares: ele é o crítico e o criticado, é o comicizante e o comicizado, é o Eu e é o Outro. Convém salientar que a relação humorística se opera via comicização extratextual e representa a comicização típica de *Les Frustrés* (op.cit., p.150). É mister realçar que é a compaixão, é a crítica benevolente, é a

complacência que a identificação entre autor/leitor/ personagem faz vir à tona. Seria este o propósito do humor?

Talvez o último parágrafo de Almeida possa nos dar alguma resposta. Permitimo-nos transcrevê-lo:

Esta é a dimensão mais nobre e terapêutica do humor, pois, além de constituir-se como um mecanismo de prazer, tem a vantagem de combater a exacerbação da vaidade, da ambição e do sentimento de *levar-se tão a sério*, mostrando ao homem a medida do seu próprio consolo, e dimensionando seu sucesso na proporção da sua própria dor (op.cit., p.153).

Estamos ainda dentro do paradigma segundo o qual *rindo se corrigem os costumes*? De qualquer forma, antes de nos voltarmos para teorias estritamente lingüísticas sobre o riso, resumiremos os conhecimentos advindos deste texto, a partir do qual elaboramos os quadros que se seguem:

QUADRO I - NÍVEIS DE COMICIZAÇÃO (ou a construção do risível)

Comicização	Os sujeitos envolvidos	Tipos de relação	objetivo/paixão despertada
Extratextual	autor/leitor pers. Comicizada	Humorística	identidade com a personagem benevolência, compaixão
Diegética	Personagem cômica x pers. comicizante	Cômica	depreciação/ridicularização da personagem cômica

QUADRO 2 - AS RELAÇÕES DO RISÍVEL

Tipo	Sujeitos envolvidos	Objetivo	Nível discursivo
Cômica	Personagens	Depreciação	Textual/diegético
Espirituosa	Autor/leitor	Mútuo prazer	Extratextual>diegética
Humorística	Autor = leitor= pers.cômica	Benevolência	Diegética>extratextual

2.9 - ALGUMAS CONCLUSÕES

Que conclusões relativas à construção do risível podemos deduzir das pesquisas que embasaram este capítulo? Primeiramente que, desde a apresentação do autor e do *corpus*, verificamos que estávamos diante de uma crônica *sui generis*, porque, embora se afirme um jornalista humorista, percebe-se que a preocupação maior de José Simão não é tanto reportar as notícias, mas sim debochar das personalidades e acontecimentos do mundo político, esportivo e artístico.

Portanto, se as notícias são pretexto para o debochar, satirizar, escrachar, ironizar e/ou comicizar a nossa vida político-social, é claramente perceptível, desde as primeiras análises, que tal derrisão se realiza de forma lúdica, irreverente, alegre. Transformar a notícia em piada, ou seja, o sério em não-sério, comentar as notícias por meio de brincadeiras lingüísticas, virar o mundo oficial às avessas, enfim, “carnavalizar” a realidade são estratégias que desvelam o espírito carnavalesco, sempre presente nas crônicas de José Simão.

A associação entre este espírito carnavalesco e aquele que presidia as festas medievais, concorde perspectiva bakhtiniana, foi imediata: as crônicas de José Simão são paródicas. Elas recuperam muitas das características do cômico grotesco medieval, especialmente no que tange à alegre derrisão da realidade. De fato, os colunáveis são caricaturizados geralmente de forma grotesca, exagerada, antitética, disforme e, quase sempre, bastante pueril. Aliás, a estética do feio, segundo designação de O’Neil, citado por Martins, (1995:230), é nelas predominante.

Um outro dado relevante diz respeito ao próprio conceito de paródia que não se restringe a recriações intertextuais. Como bem aventou Santana (2004), a paródia jornalística (ou o jornalismo paródico?) pressupõe a realidade noticiada como o texto a ser parodiado. Pressupõe também que o leitor deva conhecer tal realidade para que resolva as alusões e inferências inerentes ao discurso do humor. Isso, de certa forma, levar-nos-ia à conclusão de que o humor é totalmente circunscrito e, portanto, não universal. Como ainda retornaremos a esta questão, queremos apenas registrar, neste ponto da nossa pesquisa, que a contextualização, ou melhor, a necessidade dela não é prerrogativa do discurso do humor.

Além do mais, como já destacado, é muito comum que José Simão recupere sinteticamente a notícia antes de parodiá-la. Menos do que uma forma de minimizar dificuldades relativas a uma improvável falta de informação do leitor, tal estratégia é por nós entendida como a primeira regra do jogo lúdico que se estabelece entre cronista e leitor. É como se o cronista dissesse: o jogo é sobre tal assunto, ou sobre tal coisa. Eis aqui algumas pistas. Quais seriam então as outras regras do jogo? O desvendamento das alusões e inferências da parte do leitor. Obviamente, nem sempre o leitor desvende todas as possibilidades e pode até fazer inferências não autorizadas (“associações acidentais”, concorde Irwin & Lombardo), mas isso não deve lhe impedir o riso, sobretudo porque a notícia sintetizada pelo cronista já o encaminhou para algumas alusões a serem interpretadas.

Queremos ainda observar que entender como o riso se processa em um texto cujas características constituintes não são estritamente verbais (a HQ *Les Frustrés*) nos permitiu aclarar uma questão que há muito nos intrigava: é a perspectiva de quem desvela o risível que determina a intencionalidade e o propósito do discurso do riso, bem como calcula as inferências necessárias para a sua consecução. Tal afirmação não rejeita, em hipótese alguma, a interatividade inerente à linguagem, ao contrário, reforça-a, na medida em que o cálculo do Eu se constitui e é constituído pelo Outro.

Nesse sentido, discernir as diferentes instâncias que operam a comicização foi uma forma de entender porque o riso pode despertar paixões tão diversas. Se ele se realiza no nível do enunciado, parece-nos agora mais claro que possa despertar o nosso distanciamento. Afinal é apenas uma personagem cômica. Se a comicização é extratextual, talvez a proximidade maior com o autor já nos predisponha a nos envolvermos com os seus jogos lingüísticos e a sermos mais benevolentes (melhor diríamos, menos maldosos) com aquelas personagens com as quais ele se “identifica” bem como desprezarmos aquelas que ele deprecia.

De qualquer maneira, se adotarmos as categorias propostas por Almeida (1999) para analisarmos as crônicas de José Simão, podemos afirmar que estas, à semelhança do que ocorre em *Les Frustrés*, privilegiam a comicização extratextual. O olhar do autor observa e destaca as atitudes “deslocadas” de personagens da vida real e, ao comentá-las, cria o risível. Não há crítica ou zombaria de uma personagem contra a outro. Não há, em suma, o par comicizante/comicizado da narrativa diegética. É puramente a função comicizante do autor, instância extratextual, que por meio de jogos e transgressões do código lingüístico, mais do que revelar desvios de comportamento, seduz o leitor, proporcionando-lhe prazer e instaurando a cumplicidade.

Portanto, se nos perguntássemos se a criação do risível nos textos de José Simão se estrutura por meio de relações cômicas, espirituosas ou humorísticas, parece-nos que tais crônicas podem ser consideradas, de acordo com a classificação de Almeida, não só como humorísticas, mas também como espirituosas. Mas, por outro lado, se atentarmos para o

fato de que tais crônicas não buscam qualquer identificação entre autor/leitor/personagem (como é o caso de *Les Frustrés*), mas, pelo contrário, ridicularizam e depreciam as personagens, poderíamos classificá-las como cômicas. Mas, enfim, a que chegamos?

Segundo nos parece, o humor não exclui o cômico. Ele apenas o supera e, ao superá-lo, relativiza-o. Nesse sentido, parece-nos lícito dizer que nem sempre relações cômicas chegam a ser relações humorísticas, mas que toda relação humorística embute o cômico. Isso talvez explique porque, embora muitos teóricos insistam em estabelecer tais distinções, não só eles, mas quase todos nós, incidimos no uso metonímico da palavra *humor* (o continente pelo conteúdo) como sinônimo de *cômico* e vice versa, já que é usual falarmos em *cômico* (o conteúdo pelo continente) para nos referirmos ao humor. Talvez o uso freqüente da palavra *comichidade*, de caráter mais genérico, represente uma tentativa de designarmos com mais segurança, até porque - desculpem-nos a metáfora – o terreno é escorregadio.

Apresentados autor e *corpus*, percebida a comichização extratextual como atitude enunciativa usual às crônicas de José Simão, aceita a premissa de que o humor por ele praticado recupera, como bem podemos inferir a partir das conclusões de Almeida, a antiga dicotomia humor de palavras – que ele associa à *relação espirituosa* – e o humor de ações – que ele associa à *relação cômica* - buscaremos, a partir de agora, explicar o humor de um ponto de vista estritamente lingüístico.

Queremos frisar que usaremos as palavras comichidade, humor, riso, como sinônimos, não só porque não nos move tal preocupação terminológica, mas, sobretudo, porque tais nuances não nos parecem fundamentais para que entendamos a essência deste fenômeno estritamente humano que é o riso. Queremos também reiterar que, a nosso ver, tanto a paródia extratextual como a intertextual são marcadas pelo cômico. Isso significa dizer que o uso da paródia sempre implica o riso e que não nos parece possível, pois, que uma paródia seja séria.

“Lendo as análises de Aristóteles sobre o assunto, tem-se a impressão de que os gregos de 23 séculos atrás riam como nós, com as mesmas nuances e pelas mesmas razões”. (Minois, 2003:18)

CAPÍTULO 3 - O HUMOR DE AÇÕES

3.1- AFINAL, O QUE É O HUMOR?

Raskin (1985), buscando responder à questão *O que é o humor?*, propõe uma fórmula bastante interessante na medida em que esta contempla uma série de fatores necessários para a consecução do humor, os quais, de forma isolada ou em combinações distintas, eram sempre reportados pelos estudiosos do riso. Alguns desses elementos serviam, por vezes, até para que estudiosos negassem a possibilidade de que o humor pudesse ser, de fato, categorizado ou estudado. Croce (apud Raskin, p.6), por exemplo, afirmou que o “humor é indefinível como o são todos os estados psicológicos”.

A fórmula de Raskin para a qual **HU** = **HU**mor considera os seguintes elementos: **S** (*Speaker* = falante), **H** (*Hearer* = ouvinte), **ST** (*ST*imulus = estímulo), **E** (*E*xperience = experiência), **P** (*P*sychology = psicologia), **SI** (*SI*tuation = situação) **SO** (*SO*cietiy = sociedade). Quando a função do humor é bem sucedida, temos que **X** = **F** (*F*unny = engraçado); quando não, temos **X** = **U** (*U*nfanny = sem graça), portanto:

$$\boxed{\text{HU (S,H,ST,E,P,SI,SO) = X onde X= F (FUNNY) ou X=U (UNFANNY)}}$$

Como a Experiência, a Psicologia e a Sociedade tanto do falante quanto do ouvinte têm papel fundamental para se criar a Situação de humor e, ademais, como para todo humor verbal o estímulo é sempre um *Text* (**T**), Raskin concorda que uma brincadeira verbal = **VJ** (*verbal joke*)⁴⁹ pode ser assim formulada:

$$\boxed{\text{VJ (S,H,T,Es,Eh,Es,h, Ps,Ph,SI,SO s,h) = F}}$$

Curioso é que a fórmula proposta por Raskin contempla quase todas as correntes teóricas sobre o humor: a corrente sociológica, a psicológica, a pragmática. Interessante

⁴⁹ Obviamente existe o humor espontâneo, não intencional, mas este não é objeto de nosso estudo.

também que tal fórmula privilegia as três premissas básicas do humor, apresentadas por Raskin (Cf.op.cit., p.3-5) a saber: 1ª) o ato humorístico é uma competência estritamente humana (lembremo-nos da afirmação aristotélica) e requer minimamente dois participantes: falante e ouvinte; 2ª) a existência de um estímulo é condição essencial para que a interação humorística ocorra; 3ª) todo ato de humor ocorre dentro de certa cultura, própria de certa sociedade.

Isso posto, Raskin se volta para um outro ponto que, embora não explícito nas fórmulas acima, subjaz a elas: a questão da intencionalidade do humor. É revelador o fato de estudiosos conceituados terem apontado a existência de dois tipos de humor: um humor espontâneo, natural, oposto a um humor artificial. Para Viktoroff (apud Raskin,op.cit., p.26), o primeiro tipo ocorre por si mesmo e é percebido como engraçado, enquanto o segundo é especialmente criado para produzir efeitos cômicos (grifos nossos).

Também Auboin (apud Raskin, op.cit., p.27) incide, de certa maneira, na mesma distinção, quando afirma ser o cômico produzido pelo intelecto e o ridículo pela impressão afetiva. O primeiro requer, portanto, a compreensão do ouvinte; o segundo, a percepção. Já Raskin fala em humor *não intencional* em oposição a humor *intencional* e explica:

De maneira bastante simplista, o primeiro tipo ocorre quando alguém diz alguma coisa (ou alguma coisa acontece) e o observador percebe isso como engraçado, o que é inesperado para o falante. O último ocorre, quando o falante quer ser engraçado e, de fato, faz um esforço para sê-lo. (op.cit.p.27)⁵⁰

Portanto, a que chegamos? Primeiro que ao texto que se pretende humorístico subjaz (como a qualquer comunicação) uma intenção, diferentemente do riso espontâneo que pode brotar de uma percepção quanto a uma atitude ou fala não premeditada, percebida como engraçada em determinada situação. É indiscutível que, quando o texto humorístico aparenta ser não-premeditado, ele busca “representar/encenar” essa ingenuidade que, em

⁵⁰ *In somewhat simplistic terms, the former kind occurs when somebody says something (or something happens) and the observer perceives it as funny, usually unexpectedly for the speaker. The latter occurs when the speaker intends to be funny and actually makes an effort to be so.*

tese, caracterizaria a situação de humor espontâneo. Sob este aspecto, muitas personagens cômicas são risíveis justamente para quem lhes observa a inconsciência das falas e/ou das ações, mas tal inconsciência é ilusória, porque premeditada pelo narrador.

Convém destacar aqui que, embora tenhamos ciência de que o humor surge espontaneamente em interações face a face, são os textos verbais intencionalmente risíveis o objeto dos nossos estudos. Na verdade, ao humor verbal intencional sempre subjaz a intenção de ridicularizar, debochar, ironizar, brincar, mas as formas podem ser as mais diferentes: uma piada, uma adivinhação, uma charada, um trocadilho.

De qualquer maneira, se os fatores inerentes à interação humorística bem como a questão da intencionalidade já foram contemplados, a questão estritamente lingüística remanesce. Buscando, pois, responder o que é engraçado e como o humor se constrói lingüisticamente, Raskin formula aquela que nos parece ser a mais completa teoria lingüística sobre riso: a Teoria Semântica do Humor, ou a teoria baseada nos *scripts*.

Segundo o próprio Raskin, sua teoria, além de ter alcance universal, prima pela neutralidade com relação às outras que buscam entender o humor, visto que não põe em xeque a validade das premissas apresentadas pelas outras teorias:

A teoria do humor baseada nos *scripts* fornece um paradigma universal totalmente neutro em relação as principais teorias sobre o humor, pois não se envolve com a verdade ou falsidade das premissas apresentadas por elas. (Raskin, 1985:132)⁵¹

3.2 - A TEORIA SEMÂNTICA DO HUMOR

Ainda para Raskin (1985), a sua teoria semântica contempla todas as demais, uma vez que, enquanto estas destacam aspectos específicos do humor, a teoria dos *scripts*⁵²

⁵¹ *The script-based theory of humor provides a universal framework which is completely neutral with to the major theories and non-committal as to the truth or falsity of theirs claims.*

⁵² O conceito de *script* adotado por Raskin coincide com o de Teun A. van Dijk (1992), para quem um *script* subsume os conhecimentos semânticos, socialmente partilhados, que são acionados pelo usuário da língua para a compreensão de um dado evento.

buscará responder a questão primeira: quais são as condições necessárias e suficientes para que um texto seja considerado engraçado? Como o humor verbal intencional se constitui o objeto dessa teoria, obviamente poderíamos também acrescentar: quais mecanismos lingüísticos formalizam tais condições?

A hipótese principal da teoria raskiniana é a de que um texto carrega o humor quando duas condições são preenchidas: 1º) o texto é compatível, em parte ou na totalidade, com dois *scripts* diferentes, ou seja, há uma sobreposição de *scripts*; 2º) estes dois *scripts* sobrepostos apresentam algum tipo de oposição e é desta oposição que decorre o humor.

Convém notar que, se apenas a primeira condição estiver preenchida, não teremos ainda um texto humorístico, mas apenas ambíguo, e a ambigüidade, embora inerente ao humor, por si só não o produz. É, pois, imprescindível que as duas condições sejam satisfeitas, ou seja, que haja sobreposição de *scripts* com oposição parcial ou total entre eles.

De imediato, o que nos parece relevante é que piadas com total sobreposição de *scripts* são inusuais (senão inexistentes), até porque os gatilhos – elementos responsáveis e sinalizadores, que permitem ao ouvinte passar de um *script* ao outro – seriam, dada a total sobreposição, pouco perceptíveis, e isto dificultaria (para não dizer impediria) o trabalho cooperativo do ouvinte/leitor. Em outras palavras: a percepção mínima de um engano é imprescindível ao riso.

Ao propor a teoria semântica do humor e ao associá-lo ao modo de comunicação *non-bona fide*, Raskin está, na verdade, organizando teoricamente a questão da brincadeira verbal, da ambigüidade, da sobreposição de *scripts*, necessários à criação do humor. Em suma, segundo palavras de Raskin, o humor necessita que passemos do modo *bona fide* para o *non-bona fide* de comunicação.

3.3 - O MODO DO HUMOR

Se, no primeiro modo de comunicação, o falante e ouvinte estão comprometidos com a verdade e a relevância do que se comunica (é um modo sério, que prevê o atendimento às máximas de Grice), no segundo modo, o *non-bona fide*, tais máximas são desprezadas, porque não se acredita na relevância e na verdade do que está sendo comunicado, embora a primeira comunicação, que coincide com o primeiro *script*, funcione como pretexto para que se crie o efeito do riso.

Interessante como as conclusões de Raskin (1985) reforçam não só a idéia da competência humorística – já que entender o humor verbal envolve superar dificuldades (devemos passar do modo *bona fide* normal para o *non-bona fide*) – bem como a própria questão que Grice (1990:42) denomina de *princípio de generosidade*, ou seja, a predisposição inerente ao ser humano para dar sentido às palavras, para atribuir coerência ao que lê ou ouve.

Explicando melhor: se alguém começa a contar uma piada, uma anedota, mas não “avisa” ao seu leitor/ouvinte que está no modo *non-bona fide* de comunicação⁵³, o ouvinte, dependendo da sua competência humorística, poderá, num primeiro momento, hesitar e até não entender a piada. Contudo, ao perceber a incoerência na comunicação, ou seja, o descompasso entre o modo do falante e o seu próprio, buscará outra maneira de interpretar o texto ouvido, desvendando-lhe, possivelmente, o efeito risível. As palavras de Koch (2002), no prólogo da obra *Desvendando os segredos do texto*, vêm irrefreáveis à nossa mente: “Este livro pretende ser um pequeno farol a orientar essa constante caça ao sentido que caracteriza a espécie humana...” (grifos nossos)

⁵³ É indiscutível a existência de expressões introdutoras do humor (*ouça esta*, por exemplo), mas, às vezes, faz parte da interação ou da intenção do falante não avisar que o ouvinte deverá passar para o modo *non-bona fide*. Quando isso ocorre, podemos afirmar que o trabalho interpretativo do ouvinte será maior, mas talvez mais gratificante, porque surpreendente.

Sob este aspecto, parece-nos sobremaneira interessante comentar que a percepção do próprio engodo (estar no modo *bona fide*), a mudança de rota (passar para o modo *non-bona fide*) e o conseqüente “desvendamento do enigma” são atividades que causam prazer, pois encerram um componente lúdico e de gratificação, mesmo porque até a percepção de que é necessária uma outra leitura depende de que tenhamos interpretado ou percebido alguma pista. A associação do humor com o lúdico é apontada por Raskin (1985:104):

A mudança fácil da comunicação *bona fide* para o modo de contar piadas como a mais acessível e aceitável forma de comunicação *non-bona fide* se fundamenta no conceito básico de jogo, que é prontamente assumido pelas pessoas como a forma mais natural de comportamento...⁵⁴

Um outro aspecto interessante com relação à interpretação do humor verbal reporta o fato de que tal interpretação encerra um crédito de confiança ao falante, pois, entre o ouvinte achar que o primeiro está mentindo ou brincando, muito provavelmente escolherá a segunda opção, de maior aceitabilidade social:

No caso (...) em que o ouvinte não espera uma brincadeira, uma piada, ele, inicialmente, tenta, entender a interação de acordo como as normas do modo *bona fide*. Somente após ter interpretado e ter percebido que a interação dentro das normas da comunicação *bona fide* falhou é que ele procurará uma outra possibilidade de interpretação do texto e isso o encaminhará para o modo de contar piada, porque em nossa cultura contar piadas é socialmente um comportamento mais aceitável do que, por exemplo, mentir ou encenar. (op.cit.,p. 101)⁵⁵

De fato, entre buscar interpretar a fala do outro como piada ou como mentira, a primeira possibilidade só será rejeitada se a atribuição de coerência resultou infrutífera. Em síntese, quando o homem prioriza a brincadeira em detrimento da mentira está reiterando a

⁵⁴ *The easy shift from bona fide communication to joke telling as the most accessible and acceptable form of non bona fide communication may be underlaid by the basic concept of play, which is readily assumed by people as a natural form of behavior...*

⁵⁵ *In the case (...), the hearer does not expect a joke and will initially interpret the speaker's utterance as conforming to the requirements of bona fide communication. After his attempts to interpret the utterances within this mode fail, he will have to look for an alternative way to interpret it, and this will bring him into the joke-telling mode because, in our culture, joke telling is a much more socially acceptable form of behavior than, for instance, lying and a more frequent form of behavior than, for instance, playing acting.*

sua característica de ser social: o modo *joke telling* é altamente cooperativo, requer a participação do outro, enquanto a mentira é exclusivamente individual. O caráter cooperativo do contar piadas é reiterado pelo autor:

Em outras palavras, contar piadas, diferentemente de mentir, envolve uma série de ações cooperativas e, em decorrência disto, a última só é considerada pelo ouvinte quando a opção de contar piada foi explorada e rejeitada.⁵⁶ (Raskin,1985:104).

O que podemos deduzir até então? Que o contar piadas é uma forma de interação social privilegiada, uma vez que tal atividade não só dá prazer a quem a propõe, mas, sobretudo, a quem a desvenda. O ato físico de rir pode, assim, ser entendido como a chancela de interação bem sucedida não só para o ouvinte, mas também para o falante. Parece, pois, inegável que fazer o outro rir também nos causa prazer.

De qualquer forma – e Raskin bem o destaca - pessoas pouco humoradas não são hábeis em apreender os gatilhos do humor porque interpretam seriamente a ambigüidade premeditada, inerente às piadas. Na verdade, falta-lhes competência para o humor, vez que persistem no modo *bona fide*, quando o esperado é que elas interpretem o texto pelo modo *non-bona fide* de comunicação. “Em outras palavras, elas (as pessoas pouco humoradas) se comportam de acordo com o princípio cooperativo da comunicação *bona fide*”. (Raskin, op.cit.p.128)

Os quadros abaixo, transcritos de Raskin (1985:103), permitem-nos um paralelo bastante didático, visto que, se a comunicação *bona fide* leva em conta as máximas de Grice, a comunicação *non-bona fide* deve desrespeitá-las.

⁵⁶ *In other words, joke telling is a cooperative enterprise while lying is not and, as result, the latter is considered by the hearer only after the joke-telling option has been explored and rejected*

Modo *bona fide*

- (i) Máxima da quantidade: Dê toda a informação necessária.
- (ii) Máxima da qualidade: Diga apenas aquilo que você acredita ser verdadeiro. (Seja sincero).
- (iii) Máxima da relação: Seja relevante.
- (iv) Máxima do modo: Seja sucinto.

Modo *non-bona fide*

- (i) Máxima da quantidade: Dê somente a informação necessária para a piada.
- (ii) Máxima da qualidade: Diga apenas aquilo que é compatível com o mundo da piada.
- (iii) Máxima da relação: Diga apenas o que é relevante para a piada.
- (iv) Máxima do modo: Conte a piada eficientemente.

Em suma, adotar o modo *non-bona fide* estabelece entre falante e ouvinte um outro tipo de interação linguística para a qual nem a verdade, nem a relevância das informações são esperadas. Ao contrário, é um modo lúdico, de adivinhação, onde o prazer do riso decorre da competência de entender pistas, captar gatilhos, mudar de *scripts*. O

humor parece representar, segundo Raskin (op.cit., p.104), “a mais aceitável forma de comunicação na nossa sociedade depois da comunicação *bona fide*”⁵⁷

Que dizer então das crônicas do nosso *corpus*, que aparecem num espaço do jornal onde o modo *non-bona fide* está, praticamente, institucionalizado? Dentro desta perspectiva, as informações, as notícias trazidas da realidade subsumem o modo *bona fide* de comunicação, mas se tornam jocosos em decorrência dos comentários feitos pelo cronista no modo *non-bona fide*. E aí parece acontecer algo inerente ao humor: a reversão.

Dizemos que o espaço institucionalizou o modo *non bona fide*, porque há a expectativa de que o leitor conheça os fatos sobre os quais incidem os comentários. O conhecimento dos fatos é o pressuposto para que o humor seja entendido, ou seja, para que o modo *joke telling* se realize. Nesse sentido, podemos entender o fato a ser comentado como real, o possível, ao passo que o comentário seria o segundo *script*, o irreal, o impossível. De qualquer forma, e parece ser esta uma das características do humor, o que emerge, via inversão, via paródia ou deboche é, geralmente, o absurdo da própria realidade.

3.4 - A SOBREPOSIÇÃO DE *SCRIPTS*

Para ilustrar a questão da sobreposição de *scripts*, Raskin (op.cit.,p.100) recupera a seguinte piada:

– “O doutor está em casa?” perguntou o paciente com a voz rouca e abafada. – “Não,!” sussurrou a jovem e bela esposa do médico. E acrescentou: – “Entre logo”.⁵⁸

⁵⁷ *Humor seems to be the next most socially acceptable form of communication in our society after bona-fide communication.*

⁵⁸ “Is the doctor at home?” the patient asked in his bronchial whisper. “No,” the doctor young and pretty wife whispered in reply. “Come right in.”

Segundo as explicações de Raskin, há nessa piada a sobreposição de dois *scripts*: um relativo a uma consulta médica (DOCTOR) e outro relativo a uma possível aventura amorosa (LOVER). Na verdade, é a percepção da sobreposição de *scripts* de naturezas diversas que cria o humor, na medida em que o ouvinte/leitor percebe o engano existente entre os personagens: o homem tem a voz rouca e abafada porque está doente, mas a resposta sussurrante da mulher, convidando-o para entrar, mesmo na ausência do marido, aciona o gatilho para a mudança de *script*.

É claro que, linguisticamente, as pistas e as sinalizações para que o leitor passe para o modo *non-bona fide* já haviam sido estrategicamente colocadas: o fato de um homem perguntar a uma mulher se ela está sozinha em casa, a voz rouca e abafada dele, a beleza e juventude da mulher, o tom de voz do seu convite.

Na verdade, se nos ativermos às máximas conversacionais de Grice, mais especificamente à máxima da quantidade, tanto as informações sobre a juventude e beleza da mulher do médico podem ser consideradas excessivas, quanto a sua resposta final pode ser considerada exígua: ambas violam, embora em proporções inversas, a referida máxima.

O que nos parece bastante sugestivo não é apenas o fato de que o humor trabalha com a oposição de *scripts*, mas, sim, a constatação de que o primeiro *script* pertence ao modo *bona fide* (um homem provavelmente com gripe forte ou bronquite vai procurar o médico) e estabelece a seriedade necessária para que percebamos a não-seriedade do segundo (a atraente esposa do médico entende a rouquidão da voz como um convite libidinoso). Sem tal oposição (ou tal engano, como diriam os clássicos), o humor não se realizaria.

3.5 - OS GATILHOS PARA A MUDANÇA DE *SCRIPTS*

Embora já tenhamos referido superficialmente a questão do gatilho, julgamos pertinente apresentar a conceituação de Raskin, segundo a qual o gatilho (*trigger*) é o

elemento que possibilita a troca entre os *scripts* superpostos. O gatilho encerra, de fato, o elemento disparador do humor.

Do nosso ponto de vista, o gatilho pode ainda ser comparado a uma ponte, vez que não só possibilita que o leitor passe para o modo *non-bona fide*, geralmente presente no segundo *script*, como também lhe permite o retorno ao *script* inicial (mais identificado com modo *bona-fide*) como forma de percepção do próprio engano.⁵⁹

Em suma, disparado o humor, via gatilho, encontrada a nova significação, ocorre o que nos permitimos chamar de *efeito bumerangue*: rever o primeiro *script* é uma forma imediata de validar o segundo, além do que – supomos – nos dê prazer. Talvez não seja tão absurdo afirmar que entender o humor é uma atitude que se assemelha à resolução de enigmas e charadas. Disparado (e apreendido) o gatilho, o leitor monta o quebra-cabeça e rearranja todas as informações: é como se resolvesse uma charada, atividade provavelmente prazerosa.

Como Raskin também afirma que os *scripts* podem ser *parcial* ou *totalmente* superpostos (grifos nossos), uma dúvida brotou, de imediato, em nosso espírito: *scripts* totalmente superpostos apresentam gatilhos? Na verdade, estamos aqui retomando um questionamento já apresentado anteriormente: se os *scripts* são totalmente superpostos, talvez não tenhamos a piada, pois não há pistas para o leitor perceber dois percursos. As afirmações que se seguem são esclarecedoras, mas não nos parecem conclusivas:

No caso de uma sobreposição total, os dois *scripts* são perfeitamente compatíveis com o texto da piada e não há no texto nada que possa ser percebido como estranho, redundante ou ausente em relação a um outro *script*. Assim como ambigüidades igualmente prováveis, piadas envolvendo total sobreposição de *scripts* não são freqüentes (Raskin, 1985:106)⁶⁰.

⁵⁹ Estamos pensando em termos de comicização extratextual: a apresentação da notícia corresponde ao modo *bona fide*; o comentário, ao *non-bona fide*.

⁶⁰ *In the case of a full overlap, the two involved scripts are both perfectly compatible with the text of the joke, and there is nothing in the text which can be perceived as odd, redundant (sic) or missing with regard to either script. Just as equiprobable ambiguity, jokes involving full overlap are not frequent*

Em outras palavras, se o gatilho é o elemento “desestabilizador” que permite as idas e vindas do leitor interpretante, ou a mudança de rota, ou de modo (lembremo-nos da associação com a ponte como elemento que permite a transição de um a outro *script*), com a conseqüente percepção de que um dos *scripts* é mais compatível com o texto todo do que o outro – na piada citada anteriormente, por exemplo, o gatilho permite-nos perceber que *Love* é um *script* mais facilmente compatível com todo o texto do que *Doctor* – parece-nos lógico supor que a ausência de gatilhos redundaria na equivalência dos *scripts*. Ou, ao contrário, que a sobreposição total destes redundaria na ausência de gatilhos, o que deixaria o leitor diante de uma situação difícil, talvez paralisante. Como desvendar uma piada sem qualquer pista?

O próprio Raskin afirma que os gatilhos encerram ou uma *ambigüidade* ou uma *contradição* e que o efeito do gatilho é justamente esse: “ao introduzir o segundo *script* ele cria uma sombra no primeiro e na parte do texto que o introduziu {o gatilho}, impondo-lhes uma nova interpretação, diferente daquela que parecia a mais óbvia.”⁶¹ (Raskin, op.cit., p.114). Diante disso, partiremos da premissa de que a sobreposição de *scripts* representa sempre um *eclipse parcial* (termo nosso), deflagrado por um gatilho perceptível.

Os gatilhos podem, pois, subsumir ambigüidade no nível sintático, situacional, fonético e, para Raskin, todos os trocadilhos são criados com gatilhos ambíguos. O autor refere ainda a *quase ambigüidade* de alguns gatilhos que ocorre, por exemplo, quando palavras são intencionalmente mal empregadas ou aparecem truncadas. Exemplo de *quase ambigüidade* seria não a truncagem, mas a união de palavras com base na exploração sonora como a que ocorre na piada abaixo a respeito da polêmica criada pelo cantor Zeca Pagodinho com relação a contratos publicitários com cervejarias (vide p.69 desta tese):

E se ele gostasse mesmo da Brahma, ele teria cantado: Não beba uma Brahma, beBAVÁRIAS! Enfim um Drahma! (16/03/2005)

⁶¹ *The usual effect of the trigger is exactly this: by introducing the second script it casts a shadow on the first script and the part of the text which introduced it, and imposes a different interpretation on it, which is different from the most obvious one.*

O que nos chamou atenção neste jogo fônico foi o fato de que a leitura da pista foi orientada pelo locutor, mas tal orientação não deixa de ser maldosa, uma vez que se, sonoramente, *beBAVÁRIAS* é o oposto de *beba uma*, os caracteres maiúsculos expressam o nome de outra marca de cerveja, (be)BAVÁRIAS, o que, em última instância, é o gatilho/pista que dispara a idéia de uma outra traição. Sob este aspecto, a grafia da palavra drama do comentário final (*Enfim um Drahma!*) revela-nos que o drama agora é da Brahma: parece haver uma infidelidade intrínseca em Zeca Pagodinho como garoto propaganda de marcas de cerveja.

Na verdade, segundo o colunista, o que importa para o cantor é beber, e isto, de certa forma, já fora anunciado no título da crônica (*Buamba! Pagodinho não é ético, é etílico*) e é reiterado no comentário final que, em forma de conselho, descarta jocosamente qualquer questão ligada à ética: *E avisa pro Zeca Pagodinho que a melhor cerveja do mundo é a gelada! Sendo gelada, tanto faz!* Há, pois, no texto acima, o imbricamento de dois *scripts*: um, o mais óbvio, a questão da quantidade, ou do excesso de ingestão da bebida – Zeca Pagodinho é, sabidamente, um bom copo – e o segundo, o da traição.

Já o outro tipo de gatilho trabalha não com a ambigüidade, mas com a contradição. Temos, como exemplo, a piada do condenado que, ao ser encaminhado para a execução, em uma segunda-feira, comenta que a semana está começando de maneira agradável. Obviamente a idéia de começo – contida tanto na fala dele quanto no advérbio *segunda-feira* – traduzem, ironicamente, a idéia do fim.

Um condenado a caminho da execução numa segunda-feira comenta: “Bem, essa semana está começando de modo agradável.”⁶²

⁶² *A rogue who was being led out of execution on a Monday remarked: “Well, this week’s beginning nicely”.*

Para finalizar a questão dos gatilhos ambíguos e contraditórios, analisemos o trecho da crônica publicada por ocasião da prisão de Sérgio Naya, dono da construtora responsável pela construção de um edifício residencial que desabou no Rio de Janeiro.

E o Sérgio Naya foi preso. E sabe o que a polícia gritou pra ele na hora da prisão? A CASA CAIU! E sabe por que o Naya foi preso? Porque a polícia tava em greve. É verdade, eles estão em operação padrão e examinando minuciosamente todos os documentos. E aí pegaram o Naya. A polícia só funciona quando está em greve.
(16/03/2005)

A dupla piada (em forma de dois pares de perguntas e respostas) condensa, a nosso ver, os dois tipos de gatilhos apontados por Raskin. A expressão popular A CASA CAIU, cujo significado é de que algo chegou ao fim, dispara o humor, porque o réu, Sérgio Naya, foi processado pelo desabamento – com vítimas fatais – de um prédio construído pela firma da qual era o proprietário. Tal expressão tem, portanto, duplo sentido: a ordem de prisão dada pelos policiais encerra, jocosamente, não só uma maneira informal (e pouco séria) de dar ordem de prisão, mas o próprio motivo desta.

Já no par seguinte, o humor é disparado em virtude de uma contradição. Quando a polícia dá ordem de prisão a qualquer criminoso, ela está desempenhando o seu papel. Contudo, quando o leitor é levado à informação de que a polícia agiu porque *tava em greve*, cria-se em seu espírito uma contradição: como alguém trabalha, se está em greve? Curioso é que o próprio uso da forma oral *tava* (por estava) traduz a idéia de desleixo, especialmente se atentarmos para o fato que, à exceção do *pra* (em lugar de *para*), usado constantemente por José Simão, o *tava* é a única forma oral neste trecho.

De fato, a polícia só prendeu o criminoso, que estava tentando embarcar para os EUA, porque a greve da Polícia Federal - em forma de operação tartaruga – levava os policiais a observarem com mais vagar e, conseqüentemente, com mais atenção, os

passaportes dos passageiros. O próprio locutor não só explica a contradição – como bem podemos observar na seqüência do texto – mas também a comenta.

Portanto, o uso da expressão *É verdade*, no início da explicação, não só afiança ao leitor que aquilo que parece impossível é verídico, bem como reforça o cúmulo embutido em tal situação. Mais interessante é que a informalidade com a qual a ordem fora dada já trazia em si uma pista relativa à pouca seriedade da polícia. Bandido e polícia estão no mesmo patamar? Se o primeiro não leva a sério a vida alheia, o segundo não leva a sério a própria profissão (Que país é este?).

De qualquer modo – e isto é fundamental – tanto os gatilhos ambíguos quanto os contraditórios produzem o mesmo efeito, a saber, levam o leitor a uma revisão interpretativa. Esta segunda interpretação pode ser deflagrada só pelo gatilho, mas é comum que ela tenha sido sub-repticiamente preparada por meio de pistas que só se tornam óbvias e claras pós-percepção (acionamento) do gatilho.

Merece atenção redobrada a síntese a que Raskin (1985:127) chegou após análise de centenas de piadas, sobretudo no que tange à natureza das oposições dos *scripts*. Num primeiro nível de oposição, Raskin destaca como a questão da Realidade X Irrealidade se estabelece, num esquema condicionante/condicionado, entre os *scripts* opostos ou superpostos, de tal forma que se o primeiro é atual, o segundo é, necessariamente, não-atual; se o primeiro é normal, o segundo é anormal e, finalmente, se o primeiro é possível, o segundo é impossível.

Além desses três tipos básicos de oposição, Raskin observou ainda a constante oposição de alguns traços essenciais, freqüentemente evocados nas piadas, a saber: se o primeiro *script* se associa ao bem, o segundo se associa ao mal; se o primeiro se associa à vida, o segundo, à morte. Da mesma forma, se o primeiro não se relaciona ao sexo, o segundo está ao sexo relacionado; se o primeiro não é associado ao dinheiro, o segundo o é. Finalmente, se o primeiro se refere a uma superioridade social ou a física, o segundo

desvela posições contrárias. Enfim, se bem concluímos, o humor trabalha, essencialmente, com oposições, com contrastes.

O quadro abaixo busca resumir com fidelidade a síntese proposta por Raskin (op.cit.,p.127), após a análise de um número incontável de piadas.

QUADRO I – AS OPOSIÇÕES SCRIPTURAIS BÁSICAS

CONDICIONANTE	CONDICIONADO
Se o primeiro <i>script</i> é:	então o segundo é:
- atual	- não-atual
- normal	- anormal
- possível	- impossível
Se o primeiro <i>script</i> se relaciona a:	então o segundo se relaciona a:
- o bem	- o mal
-a vida	- a morte
- a alta estatura/posição social	- a baixa estatura/posição social
Se o primeiro <i>script</i> não se relaciona a:	então o segundo se relaciona a:
- o sexo	- o sexo
- o dinheiro	- o dinheiro

Bastante pertinente é notarmos que, grosso modo, as oposições apontadas nas piadas parecem envolver a dicotomia fundamental dos valores humanos em termos de idealização e de realidade. Nesse sentido, a primeira coluna trabalha com valores positivos (e ideais) e a segunda, com os negativos (reais). Se, como vimos anteriormente, disparado o gatilho – o que ocorre normalmente no segundo *script*, propiciando a releitura do primeiro – os valores positivos contidos no primeiro serão contaminados pelos valores negativos,

contidos no segundo, não nos parece difícil concordar com os antigos quanto à maldade essencial do humor.

Das observações acima decorrem duas constatações óbvias: primeiro que parece inerente ao humor a inversão de valores que a própria necessidade de mudança do modo *bona fide* para o *non-bona-fide* subsume; segundo, que o gatilho, também chamado *punch line*, deve aparecer no segundo *script*, preferencialmente (não exclusivamente), no final deste. Terceiro, que o gatilho surpreende o leitor porque, a partir dele, o leitor se dá conta do próprio engano, ou melhor dizendo, revê a interpretação do *script* inicial, que de forma intencionalmente enganosa lhe havia sido proposto. As palavras de Raskin (op.cit.,p.146) garantem a pertinência das nossas observações, em especial das duas últimas::

Nos termos da teoria dos *scripts*, a *punch line* encerra, ou ao menos implica, o gatilho. E o gatilho é mais efetivo quando efetua a troca depois que o primeiro *script* está firmemente estabelecido. Isso cria o elemento de surpresa tão valorizado por muitos pesquisadores do humor e explica por que tantas *punch lines* vêm no final do texto.⁶³

Está explicado linguisticamente não só porque a colocação do gatilho no final do texto pode ser mais eficaz, mas principalmente porque a questão do engano, da surpresa, do lúdico e até da maldade são associadas ao riso por quase todos os teóricos do humor. O humor carrega na sua essência e na sua formulação as marcas do contraditório: critica, mas é ameno; engana, mas desvela verdades; brinca, mas é sério; pode ser maldoso, mas causa prazer.

Enfim, se para a criação do humor intencional é imprescindível ao falante “o impulso de fazer a piada” (Raskin, op.cit., p.140), também lhe cabe a responsabilidade de apresentar os seguintes elementos que, em síntese, reportam tudo o que foi exposto até então, a saber:

⁶³ *In script-based terms, the punch line contains, or at least implies, the trigger, and the trigger is most effective when it effectuates the switch after the first script is firmly established. This creates the element of surprise valued by so many researchers of humor, and it explains why so many punch lines come at the very end of the text.*

- a) a troca, a comutação do modo *bona fide* para o modo *non-bona fide* de comunicação;
- b) o texto da piada;
- c) dois *scripts* parcialmente superpostos compatíveis com o texto;
- d) uma relação de oposição entre os dois *scripts*;
- e) um gatilho - óbvio ou implícito – que realiza a relação de oposição.

Neste ponto, torna-se imperioso registrarmos algumas observações de Possenti (2001) para quem, se é claro que quase todas as teorias sobre o riso se voltam para os efeitos do humor, uma teoria lingüística deve ir além, pois cabe a ela não só percebê-los, mas, precipuamente, explicar como, via linguagem verbal, eles se realizam. Sob esta perspectiva, à teoria lingüística compete “a descrição dos gatilhos e das razões que fazem um texto ser compatível com mais de um *script*” (op .cit., p. 23). Em outras palavras, não é (deve ser) o efeito do humor em si o objeto da Lingüística, mas o como ele é produzido verbalmente:

Nesse sentido, o efeito de humor deve ser considerado como não especificamente lingüístico, sendo a língua apenas um meio entre outros para provocar esse efeito de sentido. Para um lingüista, seja esse meio mais ou menos relevante, é evidentemente o que mais interessa.

Isso posto, passaremos à análise dos assuntos ou temas comuns às piadas e, que, se bem avaliamos, envolvem, grossíssimo modo, os valores básicos da existência, quer do ponto de vista moral (o bem, o mal), quer do ponto de vista físico (sexualidade, aparência) e material (o dinheiro, a posição), responsáveis estes, em última instância, pela própria questão da sobrevivência (a vida, a morte). Obviamente, esses valores básicos são apresentados de forma dicotômica, contemplando-se, assim, as oposições real x irreal, normal x anormal, ou ainda, possível x impossível, já apresentadas anteriormente.

Raskin aponta três tipos específicos de humor: o sexual, o étnico e o político. Observar como as categorias dicotômicas acima expostas são neles trabalhadas é o que nos cumpre agora.

3.6 - O HUMOR SEXUAL

O humor de cunho sexual foi mais amplamente pesquisado por adeptos da teoria da supressão/libertação que, como vimos, endossam a tese de que o humor é uma via, socialmente aceitável, para a liberação da sexualidade, energia historicamente reprimida. Diferentes culturas em diferentes épocas criaram diversos gêneros textuais, em prosa ou verso, para que esta energia vital, que a sexualidade representa, viesse à tona sem representar riscos.

É o caso, por exemplos, das *chastushkas*, que existem na Rússia, há mais ou menos um século, mas que foram “redescobertas” pelos intelectuais russos na década de 60, tornando-se, para eles, símbolo de dissidência, de forma semelhante ao papel desempenhado pelas piadas políticas da época.

De fato, as *chastushkas* apresentam um caráter transgressor: são estrofes de quatro linhas, não necessariamente rimadas, embora o esquema rímico A-B-A-B lhes seja comum, cujo cunho sexual, redundante, com frequência, em obscenidades. Tudo leva a crer – o que nos parece o mais transgressor – que são de autoria feminina, mesmo porque tais estrofes eram cantadas ou declamadas por mulheres que, já embriagadas, divertiam-se nos eventos familiares das vilas e pequenas cidades russas. Convém lembrar que nem todas as *chastushkas* tinham caráter obsceno, embora as não-obscenas não sejam numericamente significativas, a se considerar a compilação feita, em 1978, por Kabronsky. (Cf. Raskin, op. cit., p.172)

Segundo os estudiosos, há correspondência entre as *chastuskas* e os *limericks* anglo-saxões, embora estes sejam produzidos por e para homens. De qualquer forma, as *chastushkas obscenas* fazem referências explícitas ao ato sexual, a pênis e vaginas.

A título de curiosidade, transcrevemos uma *chastushkas* na sua língua original, o que nos permitirá a verificação da sua estrutura rímica e, a seguir, apresentaremos a tradução proposta por Raskin (op.cit., p. 171) com o intuito não só de verificarmos a

presença da linguagem obscena, mas sobretudo para apreendermos a naturalidade pitoresca com que a questão sexual é nela tratada, especialmente porque é vista sob a perspectiva feminina.

*Devki v ozere kupalis’
Xuj rezinovyj našli.
elyj den’ oni ebalis’-
Daže v školu ne pošli.*

*The girls were bathing in the lake
And found a rubber prick {dildo}.
They fucked {themselves with it} for the whole day
So that they even missed school.
(Kabronsky, 1978.39)*

Garotas estavam se banhando no lago
E encontraram um pinto de borracha.
Elas fizeram {tanto} sexo com ele durante todo o dia
Que acabaram perdendo as aulas.

Também os *limericks*⁶⁴ anglo-saxões têm origem folclórica e a sua musicalidade se realiza em um quinteto, cujas rimas seguem o esquema AABBA. Da cidade irlandesa de Limerick – de onde provavelmente surgiram – lhes vem o nome, e inicialmente era comum que o topônimo geográfico que fechava o primeiro verso, reaparecesse no fecho do último.

Os primeiros limeiriques ingleses não tinham cunho nem sexual, nem humorístico e muitos folcloristas e literatos associavam a sua origem às canções de ninar. Foi Edward Lear (1812-1888) quem, em 1846, ao escrever o seu primeiro *Book of Nonsense* percebeu-lhes o potencial jocoso em decorrência do qual os limeiriques se

⁶⁴ Adotaremos a grafia limeirique já dicionarizada.

tornariam mundialmente conhecidos. Observemos como o jogo de palavras, o *nonsense*⁶⁵ e o humor se fazem presentes no limeirique abaixo:

*There was a young fellow named Hall,
Who fell in the spring in the fall;
'Twould have been a sad thing
If he'd died in the spring,
But he didn't – he died in the fall.*

Havia um jovem chamado Hall,
Que caiu na fonte, no outono;
{ou: Que caiu, na primavera, na cachoeira;}
Isso seria algo triste,
Se ele tivesse morrido na fonte,
{ou: Se ele tivesse morrido na primavera,}
Mas ele não morreu {na fonte ou na primavera} – ele morreu na queda.

(Tradução de Mattoso, p.2 de 11)

Os limeiriques capitularam, ao longo dos tempos, ao uso de uma linguagem chula, mais em consonância com a sua temática que se tornou licenciosa, obscena, conforme atesta Mattoso:

Quanto à temática, o limerick abusa do fescenino, isto é, a infusão do chulo no cômico, seguindo a tradição transgressiva e clandestina da poesia popular, ou seja, o desafio ao proibido, em parceria com a sátira de costumes (Mattoso [www. roteirosonline.com.br/limeirique](http://www.roteirosonline.com.br/limeirique)).

No Brasil, o *limerick* ganhou adeptos e o poeta e letrista paraibano Bráulio Tavares foi quem, em 1982, rebatizou o gênero com o nome de *limeirique* em homenagem

⁶⁵ Lembremo-nos de que a relação humor/*nonsense* é bastante comum aos *haicais* (Cf. p. 54 desta tese).

ao lendário cantador da Paraíba, Zé Limeira, conhecido como o “poeta do absurdo”. Vale a pena transcrever a proposta estética de Bráulio Tavares (apud Mattoso, p. 2 de 11) sobre os limeiriques, não só porque ela resgata os principais cultores do limeirique anglo-saxão, mas também porque as características nela apresentadas nos permitem alguns paralelos com o humor praticado por José Simão, especialmente no que tange ao uso de expressões escatológicas, à constante sexualização dos referentes, à invenção de algumas palavras e/ou a própria distorção gráfica e sonora de outras, à miscelânea de temas e assuntos. Isso sem considerar a questão do *nonsense* e da linguagem extremamente popular, marcas bastante comuns no discurso que se pretende humorístico.

Então eu me avoco o direito de criar, para a literatura brasileira, o gênero intitulado ‘Limeirique’, e que consiste em versinhos curtos (seguindo ou não a forma de limerick europeu-americano) onde estejam presentes os seguintes elementos: (1) incursão pelo terreno fescenino-escatológico; (2) pródiga utilização do nonsense; (3) exploração das rimas invulgares e da distorção gráfica e sonora das palavras para acomodá-las no verso; (4) invenção de palavras; (5) mistura heterogênea de informações culturais (política mais geografia, mitologia mais matemática, rock mais espiritismo, haute couture mais zoofilia, etc.). Tudo isso são coisas presentes tanto no ‘limerick’ estrangeiro (cujos maiores cultores são Carroll & Edward Lear) quanto na poesia de Zé Limeira, ou pelo menos nos versos atribuídos a ele.

Neste ponto das nossas considerações, é fundamental frisar que o constante apelo à sexualidade, que tanto as *chastushkas* russas quanto os limeiriques anglo-saxões (e os de versão tupiniquim) desvelam, parece ser uma tendência universal do humor. Se a sátira e a comédia se voltam para a humana cotidianidade, é quase fatal que a questão da sexualidade maliciosa seja nelas trazida à tona. O que, indiscutivelmente, não ocorria na tragédia, gênero nobre, filosófico, superior.

A título de curiosidade, queremos destacar uma pesquisa feita por Gil (1991: 83) que, a propósito de classificar piadas conforme o assunto nelas dominante, verificou que entre 881 piadas colocadas sob a rubrica de *comportamento ético*, 501, ou seja, cerca de dois terços delas, se referiam a questões ligadas “explicitamente ao sexo e à sexualidade.”

Isso posto, cremos poder endossar a definição de humor sexual proposta por Raskin (1985), segundo a qual esta espécie de humor contém, explícita ou implicitamente, referências a relações sexuais, ou ao sexo em geral. Obviamente, as referências sexuais envolvem uma gama de possibilidades que vai desde perguntas e trocadilhos inocentes, que podem ser proferidos em reuniões diante de pessoas de qualquer idade, àquelas piadas consideradas muito sujas.

Reafirmando que a teoria baseada na oposição dos *scripts* contempla o humor de cunho sexual, Raskin, tendo analisado inúmeras piadas, propõe uma subdivisão básica para a categorização deste tipo de humor, a saber: 1^a) piadas criadas pela oposição clara de dois *scripts*, sendo mais comum que o primeiro não seja relacionado ao sexo, ao passo que o segundo o é. 2^a) piadas criadas com material totalmente sexual que implica ou sugere a realidade não sexual e a oposição sexual/não sexual.

Além dessa primeira divisão mais geral que, grosso modo, trabalha respectivamente com a implicitude ou com a explicitude de informações sobre sexo, Raskin as subdivide com base em um outro critério, a saber, se a piada conta ou não com a presença de um *script* sexual específico, que reforça a natureza sexual implicitada nela. Também o humor que trabalha com a explicitude sexual é subdividido em dois tipos: aquele que apresenta uma oposição não-sexual e aquele que trabalha com uma oposição sexual específica.

Chegamos assim aos quatro tipos de humor sexual propostos pela teoria raskiniana e, como a diferença entre tais tipos parece-nos, por vezes, extremamente sutil, julgamos pertinente não apenas ilustrá-los, mas também acrescentar-lhes comentários e informações.

a) oposição sexual/não sexual: aberta e inespecífica

Neste primeiro tipo, o sexo é evocado de forma geral e inespecífica: não há, via de regra, na piada, qualquer palavra ligada diretamente ao sexo, como se observa no texto que se segue:

Um professor da área médica pergunta a sua jovem aluna qual é o órgão que tem capacidade de triplicar de tamanho. A garota enrubesce e, dando uma risadinha, exclama: “ Hee, hee”. “Não seja estúpida!” grita o professor, enfurecido. “É o pulmão! O hee-hee só pode aumentar duas vezes de tamanho.” (apud Raskin, op.cit., p.151).

Como se percebe, nenhuma palavra do texto é vocábulo do campo sexual, nem o texto, em princípio, trabalha com qualquer informação sexual específica. Apesar destas aparentes limitações, a piada tem inegavelmente teor sexual. Interessante que a oposição de *scripts* envolve um inicial não relacionado ao sexo, ao qual se superpõe e se opõe um segundo relacionado ao campo sexual.

Para Raskin, este primeiro tipo é básico e, de certa forma, reaparece em todos os demais. Fundamental neste primeiro tipo de humor sexual é o papel do duplo sentido e da alusão, corroborando inclusive a inerente implicitude de tais textos. Ademais, é comum que o gatilho seja uma palavra homônima, responsável por combinar um significado sexual a outro não sexual ou, ainda, que seja alusões a obscenidades.

Observemos como um simples comentário sobre jogo de futebol pode “inocentemente” implicitar a questão da sexualidade pelo uso de expressões homônimas que possibilitam a dupla leitura:

E que buemba! Brasil x Colômbia. Marcação homem a homem termina pau a pau. O duro é ficar acordado para ver gente dormindo no campo! Não balançou a torcida.(15/10/2004)

Obviamente, o cronista jogou com duas expressões comuns aos jogos de futebol: marcar *homem a homem* e terminar *pau a pau*. Interessante como a oposição paralelística entre duas expressões duplas não só revela como o jogo foi travado, mas a própria equivalência do resultado, visto que não houve gols. De qualquer forma, o uso de tais expressões não nos parece ingênuo, uma vez que a expressão *pau a pau* também carrega o significado popular da palavra *pau*, ou seja, o de órgão sexual masculino. Há uma sugestão de homossexualidade⁶⁶ implícita em tal construção. Se o futebol é tido como um jogo viril – os comentários que se seguem bem o mostram – os nossos jogadores deixaram a desejar: dormiram em campo e nem balançaram a torcida. Um verdadeiro fiasco!

b) oposição sexual/não-sexual: clara e específica

A diferença básica entre este tipo e o anterior é que neste a oposição sexual/ não sexual - básica, como vimos - é reforçada pela presença de uma oposição secundária, evocada por um outro *script* de natureza especificamente sexual. Talvez a piada abaixo nos ajude a entender a sutil diferença entre este tipo e o anterior. Vejamos.

Uma garota retorna da escola uma hora antes do horário usual. A mãe {surpresa} lhe pergunta como conseguiu aquilo e ela responde que João a trouxera de bicicleta. O irmão {mais surpreso ainda}, de imediato, comenta: “Mas {como?}, João dirige bicicleta de mulher!” (Apud Raskin, op.cit.,p.155)

É patente que este segundo tipo também trabalha com a alusão que, no exemplo em tela, nos remete àquela oposição geral, típica desta teoria: normal x anormal, possível/impossível, real/irreal, ou seja, a simples alusão de que a bicicleta é para mulheres constitui o gatilho responsável por acionarmos um outro tipo de conhecimento, que Raskin

⁶⁶ Entendemos que a sugestão de homossexualidade funciona neste texto mais como uma crítica ao fraco desempenho da seleção brasileira. Isto nos impediu de inserir este exemplo no segundo tipo de humor sexual, como proposto por Raskin.

considera ser de natureza mítica, porque o exagero que ele encerra não se coaduna com a realidade: o tamanho descomunal do órgão sexual masculino supre a ausência da barra da bicicleta para mulheres.

Reputamos ser este um dos pontos mais ricos e profícuos da teoria raskiniana sobre o humor sexual, porque estes *scripts* específicos, que incrementam a oposição básica, são marcados, quase sempre, por uma visão distorcida, exagerada, anormal. São piadas em que se valoriza o tamanho das genitálias, sobretudo das masculinas, as façanhas ou maratonas sexuais, as exposições de órgãos sexuais, a experiência e a ignorância sexuais, e até o sexo proibido ou os chamados tabus: zoofilia, traições, homossexualismo, prostituição, felação, perversões....

Esses *scripts* sexuais específicos parecem captar um número limitado de estereótipos sexuais, aceitos por todos os envolvidos na atividade de produzir e consumir humor, e que primam pelo exagero. Para Raskin, os *scripts* sexuais específicos têm natureza mítica não só porque superdimensionam a realidade, mas, sobretudo, porque estão presentes em quase todas as culturas, de diferentes épocas. Falos exagerados parecem simbolizar a sobrevivência e a potência da espécie e, neste sentido, supõe-se que correspondam a uma aspiração ancestral, atávica, mítica.

Curioso é notar que estes *scripts* são binários, pois trazem em seu bojo o traço oposto. O da ignorância sexual, por exemplo, aparece em piadas que envolvem crianças, virgens, padres e, se a presença da ignorância é considerada normal e é esperada, a ausência dela é inesperada e anormal para tais grupos. Da mesma forma, mas dicotomicamente, enquanto o exagerado tamanho da genitália masculina corresponde ao ideal, é a pequenez da genitália feminina que se valoriza. Como decorrência, tanto o pênis pequeno, quanto a vagina grande constituir-se-ão excelentes motivos para chacotas, vez que não correspondem àquela aspiração mítica.

Interessante a pesquisa de Possenti (2003) que – ao buscar provar que as piadas trabalham com os mesmos estereótipos presentes em outros tipos de texto e que não há um

discurso humorístico, mas um discurso que, via humor, explora tais estereótipos – constata como, em anúncios de jornais, por meio dos quais se oferecem serviços sexuais, os mesmos estereótipos são acionados.

Se a estereotipia sexual nos leva a enfatizar a idéia de que os *scripts* específicos subsumem aspirações/preocupações universais, acreditamos que a presença constante de tais estereotipias não nos permite invalidar a existência de um discurso do humor, pelo fato de que elas são exploradas em outros discursos, no caso, o da propaganda. Retornaremos a esta questão em momento oportuno. Finalizemos agora a divisão raskiniana quanto aos tipos de humor sexual.

c) Oposição não-sexual no humor sexual explícito

Este grupo desenvolve um movimento em sentido contrário ao do primeiro grupo, ou seja, um elemento do mundo não sexual é incluído em uma piada com conteúdo sexual explícito. Nas palavras de Raskin (op.cit.,p.161), “o ouvinte é lembrado do mundo não sexual, enquanto ainda se encontra imerso no mundo sexual”⁶⁷. Talvez a piada russa, do século XIX, possa tornar claro este terceiro tipo de humor.

Um oficial foi nomeado para fazer parte de uma guarnição, que ficava em local esquecido de Deus. Depois de algum tempo, o oficial perguntou a seu ajudante, que já estava lá, há alguns anos, como eles faziam sexo, já que por lá não havia mulher. O ajudante lhe aponta um velho camelo adiante. O oficial, surpreso, pergunta-lhe se também os oficiais recorriam ao camelo e recebe resposta afirmativa. Depois de muita hesitação, o oficial decide tentar, mas, à noite, retorna para o alojamento totalmente desarrumado, sujo e frustrado. “Como vocês conseguem fazer? O camelo não parece estar acostumado. Ele me jogou no chão as três vezes que eu tentei”. “Nós usamos o velho camelo para ir à vila que fica a seis milhas daqui, senhor!”, respondeu-lhe o serviçal. (Apud Raskin, p.161)

⁶⁷ (Here), the hearer is reminded of the non-sexual world while being still immersed in the sexual world.

d) Oposição sexual específica no humor sexual explícito

Neste último tipo, as piadas, além de conterem a oposição sexual/não-sexual, são marcadas, fortemente, por um *script* sexual específico. Observemos como a piada abaixo, de cunho sexual explícito, é ainda marcada pelo *script* específico que valoriza o tamanho avantajado do falo.

Uma mulher judia foi violentada por um cossaco no campo. Quando seu marido tentou confortá-la, ela gritou: “Vá embora! Eu sabia que você foi circuncidado, mas eu não imaginei que o tivessem cortado tanto!”(piada russa , apud Raskin, p.166.)

Apenas um lembrete: se nos reportarmos às *chastushkas obscenas* (vide p.151-2 desta tese), com segurança podemos afirmar que elas representam textos deste quarto grupo.

Buscaremos, a partir de agora, ilustrar com trechos retirados das crônicas apenas os dois primeiros tipos de humor sexual proposto por Raskin, até porque, como notamos, piadas explicitamente sexuais (terceiro e quarto grupos) bem como notícias sobre sexo e sexualidade não costumam ser o objeto das suas crônicas. Há, quando muito, notícia sobre pesquisas de cunho sexual e, mais importante do que a própria notícia, são os comentários maliciosos, por meio dos quais a sexualização dos referentes tem-se delineado como estratégia freqüente. É o que se constata no jogo de palavras *dar duro/ encarar um duro*, em que, à guisa de paráfrase do trecho *40% das inglesas preferem fazer faxina a fazer sexo*, o cronista brinca com o duplo sentido atribuído à palavra *duro*, conforme se lê em:

E aí deu numa pesquisa que 40% das inglesas preferem fazer faxina a fazer sexo. Ou seja, elas preferem dar duro do que encarar um duro! E 40% dos homens preferem ver futebol a fazer sexo. Isso porque lá na Inglaterra eles não têm o Galvão. Senão eles iam preferir os gritos das mulheres deles! Ou seja, sexo é sempre a segunda opção na Inglaterra!
(12/09/2004)

Como a pesquisa também revela que os homens ingleses preferem o futebol ao sexo, o cronista aproveita para dar mais uma alfinetada em Galvão Bueno, que seria um “santo remédio” para os ingleses, visto que lhes tiraria o prazer de ver futebol, em decorrência dos comentários impertinentes, continuamente emitidos por esse locutor esportivo. Convém observar que o trecho em questão pode, perfeitamente, ser analisado também como humor étnico, visto que subjaz a ele a crença de que o comportamento sexual dos brasileiros é diferente.

Dentro do *corpus* pesquisado esta foi a única notícia diretamente ligada à questão da sexualidade, o que comprova não só a afirmação feita anteriormente, mas também nos leva a pensar que, para a sexualização dos referentes, o texto funciona como pretexto. Queremos observar ainda que as análises dos dois primeiros grupo serão precedidas pelo resumo das características levantadas em cada um deles, conforme se segue.

Primeiro grupo

Especificidades:

- 1- movimento do não-sexual para o sexual;
- 2- sexualidade implícita (o assunto da piada/ou do texto não é sexo);
- 3- gatilhos com base na alusão e no duplo sentido.

Exemplo:

E o Uri Geller, o entortador de garfos, saiu em defesa do Michael Jackson. Já sei, o Uri Geller anda garfando o Michael Jackson. (20/01/2004)

José Simão reporta a defesa feita por Uri Geller – paranormal famoso e midiático, que entortava garfos e colheres, diante das câmaras, apenas com a força do pensamento – diante da possível condenação do cantor Michael Jackson. A notícia em si não tem originalmente cunho sexual, pois a intenção primeira é, em tese, noticiar o apoio do prestidigitador ao cantor.

Portanto, é apenas no comentário que o riso se deflagra, dada a presença do gatilho (o verbo *garfar*) que não só implica tendências homossexuais do acusado (e do próprio Uri Geller) mas também reativa na mente do leitor a causa pela qual Michael Jackson responde a processo: as constantes acusações de pedofilia. Mais lúdico ainda é o fato de que o leitor percebe que o epíteto colocado (*entortador de garfos*) já estava preparando o terreno para a piada-comentário, visto que *garfar*, é uma variação para o verbo *comer*, ambas expressões gírias para o ato sexual.

A partir da percepção do gatilho contido no verbo *garfar*, o leitor revê todo o texto e tal revisão é lúdica, porque o engano, a que fora calculadamente conduzido, é por ele desfeito e isto, com certeza, lhe dá prazer. Obviamente, a construção do risível, feita via comicização extratextual (vide p.123 desta tese) aproxima locutor/leitor que riem nem tanto do personagem comicizado, mas do jogo lingüístico que lhe desvela as agruras.

A sexualização dos referentes com intuito de se deflagrarem ou se acentuarem os efeitos risíveis de uma notícia - sem qualquer conotação sexual - é realizada de forma eficaz e muito criativa no seguinte texto:

E aquele Batman que furou a segurança e apareceu no parapeito do Palácio de Fuckingham? O site Kibeloco disse que ele estendeu a faixa: “Robin, volta pra mim, me perdoa”. E diz que quando Batman olha pro Robin, ele pega o Batmóvel, vai pra bat-caverna e bate uma! E sabe por que o Batman é apaixonado pelo Robin? Porque amor de morcego é um amor cego! (15/09/2004)

Mesmo que o leitor desconheça o fato de que um inglês, fantasiado de Batman, tenha driblado a segurança do palácio de Buckingham, em Londres, e tenha pendurado, em uma das sacadas, uma faixa cujos dizeres sintetizavam o protesto contra as decisões judiciais que restringiram contacto entre pais divorciados e seus filhos, julgamos que o resumo da notícia foi reportado por José Simão.

Aliás, a notícia teve tratamento VIP na *Folha de S. Paulo*, no dia 14/09/2004, visto que saiu em primeira página, sob a seguinte manchete: **BATMAN INVADE PALÁCIO DE BUCKINGHAM**. O inglês, Jason Hatch, de 33 anos, passou 5 horas exibindo os músculos, acenando e dando socos para o ar, até ser detido pelos policiais. Segundo consta, um grupo de militantes do grupo “Pais pela Justiça” distraíra os guardas possibilitando que Hatch escalasse o prédio. Entre tais militantes, havia um fantasiado de Robin que chegou, inclusive, a ser preso.

O que nos parece digno de nota é que, mesmo se os envolvidos não estivessem fantasiados de Batman e Robin, o simples fato de Hatch ter driblado a segurança e ter escalado o prédio do palácio real inglês já permitiria ao cronista, por analogia, associar a notícia a Batman, o homem morcego e, conseqüentemente, a Robin, seu ajudante. O que queremos destacar é que um fato insólito como este, em que a realidade já vem marcada

com as cores da fantasia, representa um “prato cheio” para o humor: José Simão nunca o desprezaria.

De fato, o autor consegue fazer os comentários risíveis não só porque sexualiza os referentes, mas porque, lançando mão da paródia, relembra os heróis da famosa HQ, como heróis *gays*. A sexualização dos referentes já se inicia com o próprio trocadilho: o palácio de **B**uckingham passa a ser o palácio de **F**uckingham, numa alusão aos constantes escândalos sexuais que marcaram a monarquia inglesa.

Citar a piada do site Kibeloco, segundo a qual os dizeres da faixa sintetizam não só um pedido de desculpa, mas a declaração pública do amor homossexual de Batman por Robin (*Robin, volta pra mim, me perdoa*), representa o mote para a desmistificação do herói. Se, como se afirma freqüentemente, uma piada leva à outra, as que se seguem, são, lingüisticamente geniais.

Pegar o *Batmóvel*, ir para o *batcaverna* e *bater uma* representa a estruturação de um paralelismo verbal, no qual o último elemento realiza a mudança de *script*, porque se, sonoramente, *bater* mantém alguma semelhança sonora com o nome do herói (**bat**man), semanticamente há aí um estranhamento, algo que o leitor desconhece no mundo usual de Batman e que a linguagem chula tão bem subsume (*bater uma punheta*) e resume (*bater uma*). O herói se humanizou: é agora conhecido pela sua homossexualidade e pelos males do amor não correspondido: homossexual apaixonado, dado ao onanismo. Herói ou anti-herói?

A citação de Sant’Anna (2004:75-6) mostra com muita propriedade como a tendência à dessacralização marcou os anos 60, atingindo, inclusive, os heróis infantis, símbolo dos comportamentos idealizados e do bom mocismo. Tais heróis são humanizados ao extremo, e nos parece óbvio que se tornem heróis histriônicos ou anti-heróis, fadados, pois, à comédia:

Se tomarmos um outro tipo de manifestação, os chamados “*comics*” e “*estórias em quadrinho*”, vamos constatar uma coisa curiosa. A década de 60 assistiu ao surgimento de inúmeras publicações, tentando desmistificar os heróis de histórias infantis. Dentro do clima de contracultura reforçou-se o anti-herói. Tentou-se acabar com o aspecto angelical dos super-heróis, mostrando que são não apenas pessoas normais, mas, ao contrário, de tão normais são iguais a qualquer pessoa. Na televisão surgiu uma nova versão de *Bat Man* e *Robin*, onde se introduziu uma humanização dos tipos, às vezes, perto da comédia. Por outro lado, uma série de revistas tipo *Mad* reforça o aspecto satírico e grotesco, desmistificando a linguagem cotidiana.

Segundo grupo

Especificidades:

- 1- movimento do não-sexual para o sexual;
- 2- sexualidade ainda implícita (o assunto da piada ou do texto não é sexo);
- 3- presença de *scripts* sexuais específicos como reforço (alusões);

Exemplo:

Ereções 2004! Baiana do Prona bate um bolão. É que tem uma candidata em Salvador, uma morena supergostosa, chamada Milena. E o slogan é “Tudo pelo esporte”. E o outdoor é a gostosa de shortinho com as pernas abertas com uma bola colocada bem na frente da periquita. Então o esporte dela é bola na rede. PIMBA NA GORDUCHINHA! Devia ser candidata a Morena do Tchans! E ela é tão gostosa que já tem homem roubando o outdoor pra fazer de papel de parede! (12/08/2004)

Texto marcado, desde a chamada, pelo apelo sexual, já que as eleições – assunto da notícia – passam a ser *ereções 2004*, decorrendo daí a presença de vocábulos ligados à sexualidade, a saber: *supergostosa*, *pernas abertas*, *periquita*. Embora o texto noticie as estratégias eleitoreiras adotadas pela candidata Milene à vereança de Salvador – e eleição, em princípio, não é assunto de cunho sexual – o que importa no texto de Zé Simão parecem ser, de fato, os comentários, até porque é por meio deles que o humor é deflagrado.

Curioso neste trecho é que o humor se realiza pelo imbricamento de três *scripts* básicos: as eleições, o futebol e o sexo, e o faz de tal forma que, se o autor joga com metáforas esportivas, para reforçar o aspecto sexual, a questão eleitoral vai se revelando como mero pretexto, o que, em suma, parece coincidir com a própria farsa política que a *baiana do Prona* sintetiza.

É inegável a criatividade das associações feitas entre *bater um bolão*, *bola na rede* e *pimba na gorduchinha*, nas quais há toda uma alusão não só à boa performance sexual da candidata, mas há também um convite para que a fantasia do leitor o leve a pôr a *bola na rede* ou em, outras palavras, a acertar a *gorduchinha*, que assume agora um outro sentido. Em suma, estamos falando de colocar votos em urna ou de relações sexuais? Parece que o *slogan* “Tudo pelo esporte”, tudo justifica, inclusive usar o futebol e a sexualidade para o cumprimento de um dever cívico. Afinal, estamos no Brasil. Em tempo: a construção do humor é genial. A notícia é péssima.

Em suma: a questão sexual é tão presente no texto que apenas o fato de o assunto da notícia não ser de cunho sexual justifica o enquadramento deste texto no segundo grupo proposto por Raskin. Cumpre ainda notar que a alusão final reitera a sexualização dos referentes, na medida em que tal *outdoor*, ao ser usado como papel de parede, provavelmente, inspirará atitudes sexuais solitárias. A masturbação pode ser considerada um *script* sexual específico?

Ocorre-nos esta pergunta por que a diferença entre o primeiro e o segundo grupo parece ser, concorde Raskin, apenas a presença de um *script* sexual específico neste último. Como nos dois grupos a questão da sexualidade vem implicitada, via duplo sentido ou alusão, e como a questão da anormalidade/anormalidade sexual (a questão dos *scripts* específicos) não é imutável, torna-se, por vezes, difícil, encaixar um texto ou uma piada num ou noutro grupo.

Sob este aspecto, o primeiro texto seria mais ligado a um *script* específico, embora a temática sexual – no caso, a da homossexualidade – seja menos óbvia: há apenas

um vocábulo (*garfando*) que a realiza, ao passo que o segundo, com um número significativamente maior de vocábulos remissivos à questão da sexualidade, envolve, aparentemente, a relação sexual tida como normal, ou seja, a que ocorre entre homem e mulher. De qualquer forma, perguntamo-nos: até que ponto se consideram normais as façanhas sexuais femininas (*Baiana do Prona bate um bolão*)? E a masturbação sugerida na frase final? Dito de outra forma: até que ponto tais assuntos não são tidos como tabus?

Diante do exposto, cremos não haver problema em considerarmos que, grosso modo, os dois primeiros grupos podem ser caracterizados pelo fato de que, se o assunto, em princípio, não é sexual, ele será comentado como se o fora. Em outras palavras, ocorrerá a sexualização dos referentes⁶⁸ e é desta estratégia que decorre o humor. Aliás, segundo nos parece é a questão da sexualização dos referentes que distingue os dois primeiros tipos, dos dois últimos, visto que, nestes, o assunto da piada ou do texto, já é nitidamente sexual.

Portanto, conforme expusemos acima, não nos deteremos nos dois últimos tipos de humor sexual, não só porque julgamos que os exemplos dados por Raskin já são suficientes para entendermos a sutil distinção por ele proposta, mas, sobretudo, porque – já o dissemos – o assunto sexo não é comumente o alvo da notícia, como o é de uma piada, por exemplo. Isso, contudo, não nos impede de fecharmos os dois grupos remanescentes no que diz respeito às suas especificidades e a eles voltarmos, se a análise de alguma piada presente no *corpus* porventura o exigir.

Terceiro grupo

Especificidades:

- 1- movimento do sexual para o não-sexual;
- 2-sexualidade explícita (o texto já fala sobre sexo);
- 3-um *script* não-sexual confronta e reforça o sexual

⁶⁸ Entendemos por sexualização de referentes, o tratamento sexual, malicioso, que é dado a um assunto não sexual com o intuito de se criar o humor.

Quarto grupo

Especificidades:

- 1- do sexual para o mais sexual, ou seja, o sexual reforçado por um *script* específico;
- 2- sexualidade explícita (o assunto é claramente sexual);
- 3- *scripts* sexuais específicos como reforço (lembremos apenas que os *scripts* específicos são aqueles considerados míticos, pois envolvem façanhas sexuais, tamanho exagerado ou diminuto das genitálias masculinas e femininas respectivamente, sexo proibido, etc.)

Uma observação: a piada do oficial que entende mal a explicação do seu ajudante e a da mulher judia, que foi violentada por um cossaco (ver p.159 e 160 desta tese), servem como exemplos do terceiro e quarto grupos, respectivamente.

Cientes de que toda classificação não abarca a infinitude de possibilidades lingüísticas por meio das quais o discurso do humor pode ser construído, cientes também de que toda classificação é sempre limitada, queremos apenas registrar que dela nos serviremos sem qualquer radicalismo, movidos pelo intuito que nos parece subjacente a qualquer classificação: o de buscar um rumo plausível, uma certa coerência de análise, diante de tanta riqueza e de tantas bifurcações.

O que nos compete neste ponto é responder a uma questão que, ao longo da pesquisa, tem nos intrigado e que diz respeito à propagada propriedade catártica do humor, em especial, no que tange à sexualidade, uma vez que, inspirados em Freud, muitos estudiosos apontam o humor como uma das vias mais aceitáveis (e socialmente seguras) para transgressões e liberação sexuais. Parece não ser outra a posição de A.Martins (2003:36):

Os condicionamentos culturais, as imposições e interdições também aqui dificultam o fluir, impedem a descontração. A piada de cunho sexual redime e libera esses aspectos, abrindo a possibilidade de contacto com um domínio em que não entra apenas a mera expressão do desejo,

mas a possibilidade de realização mais ampla do indivíduo. Onde está sisudamente escrito “Proibido”, o humor faz rir e lê “Permitido”.

Já Possenti (2003), negando a premissa de que o discurso humorístico é responsável por trazer à tona todo um conteúdo sexista, relativo a fantasias recônditas ou a estereótipos sexuais, busca inverter tal lugar comum, ao afirmar que as piadas não constroem tal discurso: elas apenas o exploram.

Estudos do humor e humoristas reafirmam constantemente a tese de que “este tipo de discurso” veicula sentidos censurados ou proibidos, que não teriam vindo à existência sem a vitalidade do “discurso humorístico”. No entanto, verifica-se com relativa facilidade que piadas e outros tipos de textos humorísticos constroem-se sobre lugares comuns e estereótipos. Não constroem discursos, elas só os exploram. Essa característica fica bem clara quando se trata de etnias ou populações com identidade definida (argentino é orgulhoso, baiano é preguiçoso, judeu/turco é argenteiro, inglesa é fria etc), mas também está em piadas que versam sobre aspectos da sexualidade (Possenti, 2003:1).

Parece-nos óbvio que a criação dos estereótipos sexuais bem como a catarse que as piadas podem provocar, ao abordar tais temas, não são inerentes ao discurso do humor. Todavia, parece-nos óbvio, também, que o discurso humorístico insiste nesses conteúdos. Haveria alguma razão que justificasse ou explicasse tal insistência?

Somos levados a crer que sim. O próprio Raskin já revelara que, em termos de sexualidade, o discurso humorístico costuma se estruturar ou buscar reforço nos chamados *scripts* específicos, os quais sintetizam aspirações – senão universais, ao menos atávicas – em relação ao tamanho dos órgãos genitais, ou às interdições e façanhas sexuais, entre outras.

A declaração colhida por José Simão pode nos revelar como tal “ideologia sexual” aparece nas frases, por vezes, as mais cotidianas (as mais impensadas?):

E olha o pensamento de um antigo jornalista baiano: “Transar com uma mulher só é trair todas as outras”. Adorei. Pensamento para lotar motel. Devia ser slogan de motel.
(03/08/2004)

Realizar façanhas sexuais parece ser um desejo sempre presente no imaginário masculino, principalmente para aqueles mais velhos (*antigo jornalista*) cuja ação nem sempre corresponderá à vontade, mas cuja jactância tanto pode ser ilusória quanto risível, na medida em que, respectivamente, ele transa com todas para não trair nenhuma, ou não transa nem com uma, para não trair as outras. O contexto parece sugerir a primeira opção, mas o caracterizador *antigo* não se nos afigura ingênuo.

Ademais, o comentário do cronista, ou seja, a associação da fala do jornalista a um *slogan* de motel já remete o leitor à idéia de *marketing*, de autopromoção, sintetizando uma atitude bastante machista. Deve-se registrar, ainda, nesse trecho, a sobreposição de dois estereótipos: um, de cunho sexual, como vimos, e o outro que, embora envolva etnia (jornalista *baiano*), reforça o primeiro (ou a ilusão do *antigo jornalista*). O próprio José Simão se incumbe de reforçar o lugar comum entre os brasileiros de que da terra de Gabriela Cravo e Canela, bem como dos seus habitantes emana sensualidade. E “sacanagem” também:

E tudo na Bahia é sensual e sacanagem, até comercial de escola de inglês: “Duas línguas dão mais prazer do que uma”. Concordo! Vou estudar línguas na Bahia! Rarárá!
(03/08/2004)

Portanto, embora concordemos com Possenti no que tange à não-filiação dos estereótipos sexuais e étnicos ao discurso humorístico (se nos reportarmos a Bakhtin, o nosso discurso, qualquer discurso, traz sempre o discurso do outro: temos a ilusão discursiva), queremos reiterar que a presença constante da sexualidade no discurso do humor atravessa os séculos. É dado por Cícero (apud Minois, 2003, p. 81) o exemplo que se segue:

Quintus Opimius, que fora um debochado na juventude, caçoa de Egilius, que tem aparência - enganosa - de efeminado: “Oh, minha pequena Egília, quando irás à minha casa, com tua roca e teu fuso?” “Na verdade, eu não ousa: minha mãe me proibiu de freqüentar mulheres de má reputação”.

3.7 - O HUMOR ÉTNICO

Concorde Raskin (1985), no humor de cunho étnico, predomina a oposição possível x impossível, que geralmente se traduz nas piadas pelo contraste entre os valores negativos do OUTRO e os valores positivos do EU. Ou, dito de outra forma: a desvalorização do DIFERENTE – que é o que a piada explicita – subsiste porque é oposta aos valores (implícitos, subjacentes) do IGUAL. Sob este aspecto, o humor étnico tende a desmerecer, a depreciar aquele que é considerado diferente. Aliás, elogiar – se bem registramos – não é da natureza do humor.

Assim como ocorre no humor sexual, o humor étnico trabalha com estereótipos, ou seja, com determinados *scripts* específicos que são convencionais, imaginários e mitológicos (grifos do autor). Tais *scripts* não são adquiridos simultaneamente à competência lingüística do falante: são, concorde Raskin, similares ao conhecimento enciclopédico (Cf op.cit., p.180). Quais são, portanto, os *scripts* e oposições comumente evocadas no humor étnico?

Raskin destaca basicamente quatro tipos de *scripts*, a saber: 1º) aquele baseado em distorções lingüísticas; 2º) o da parvoíce (*dumbness*) 3º) o da avareza (*stinginess*); 4º) o

da astúcia (*craftiness*). A estes, o autor acrescenta um quinto item, sob a rubrica de *scripts específicos não-padronizados*.

3.7.1 - O *SCRIPT* DAS DISTORÇÕES LINGÜÍSTICAS

Se, como vimos, o humor étnico se volta para o diferente, é perfeitamente compreensível que o *script* das distorções lingüísticas seja tão freqüente neste tipo de humor. A língua é um fator de identidade, de união dos iguais e, em consequência disto, de segregação do outro, do estrangeiro que não a domina, ou mesmo do concidadão que, por questões geográficas ou sócio culturais, não a domina a contento: sua linguagem não corresponde aos usos, normas e expectativas lingüísticas de uma dada comunidade. Nas palavras de Raskin (op.cit., p.181), “as distorções lingüísticas se baseiam na simples oposição identidade lingüística X diferença lingüística e nada mais”.

É extremamente comum, em obras literárias, em novelas e programas televisivos, que a comicidade de um personagem decorra do uso de distorções lingüísticas pretensas ou não. Dizemos pretensas, pois nem sempre tais distorções são lingüisticamente pertinentes, o que, de qualquer forma, não impede a realização do humor.⁶⁹ Muitas vezes, como bem anota Raskin(op.cit.,p.181), tais distorções são improcedentes, ou seja, são pura estereotipia:

Algumas destas distorções são baseadas em fato lingüístico e levam em consideração as reais diferenças fonológicas e fonéticas entre as duas línguas em questão. Contudo, em inúmeras outras vezes, são fictícias e representam estereótipos míticos que existem na mente dos falantes monolíngues a respeito de outra língua,

A dificuldade lingüística de alguém que em país estrangeiro não domina a língua pode resultar em confusões homéricas e geralmente rende uma boa piada. É o caso, por exemplo, de um inglês que, tendo recebido a notícia de que sua mulher morrera em Londres, quer, antes de sair de Paris, comprar um chapéu preto, porque não teria tempo de

⁶⁹ O programa humorístico *Casseta e Planeta*, produzido pela Rede Globo, explora comicamente a figura de Seu Cleisson, cuja pronúncia distorcida não considera a realidade lingüística.

comprá-lo em Londres, antes do funeral. Dirige-se, então, a uma farmácia, perto do hotel e, misturando ao seu inglês reminiscências do latim com rudimentos de francês, consegue dizer para o proprietário que quer um *capote noire*, sem imaginar que *capote* em francês significa camisinha. O farmacêutico, intrigado, pergunta-lhe a razão para a camisinha ser preta. À tentativa de resposta: *Oh, ma femme est morte*, segue-se: *My wife is dead*. Admirado, o farmacêutico exclama: *Oh, monsieur. Quelle delicatessen!* (apud Raskin, op.cit., p.183).

Contudo, costuma ser mais acessível a piada que explora distorções de pronúncia na mesma língua, até porque é mais compreensível – embora não menos risível – que o indivíduo tenha dificuldade com línguas que não domina como é o caso, por exemplo, da piada que circulou pela Internet por ocasião da visita do presidente Lula aos EUA. Conta-se que ele deixou o tradutor americano atordoado, quando pediu, pelo interfone do hotel, que lhe trouxessem *tu ti tu tu*, ou seja, dois chás: um para ele e outro para a primeira dama (*two tea to two*). Independentemente disto, a distorção lingüística é, segundo Raskin, uma oposição secundária, um reforço para a oposição principal.

Exemplos de distorções lingüísticas, quer se realizem pela reprodução de erros, quer pela imitação de sotaque, ou por pronúncias e entonação errôneas sobejam nas crônicas de José Simão e se revelam uma estratégia simples, porém eficaz do discurso humorístico. Seleccionamos alguns exemplos.

E mais uma da minha morenanta predileta, Lucianta Gimenez: “Vamos apresentar aquela mulher que POUSOU nua”. Pousou? Já sei, ela tava voando pelada e caiu no programa da Lucianta! Pouso de emergência! (21/08/2004)

Luciana Gimenez, apresentadora de programa diário na Rede TV, é um dos alvos prediletos das farpas de José Simão, em decorrência das inúmeras impropriedades lingüísticas que ela freqüentemente comete. O texto acima não só revela a frágil

competência lingüística da apresentadora, mas também a “maldadezinha inteligente” do cronista, na medida em que as contaminações *morenanta* e *Lucianta* associam ao tipo físico (*morena*) e ao nome da moça (*Luciana*), o substantivo *anta*, à guisa de sufixo, e todos sabemos o significado da expressão popular *ser uma anta* ou *agir como uma anta*. Desnecessário dizer que o duplo uso do “sufixo” se coaduna perfeitamente com a expressão *E mais uma*, até porque frisa a constância das dificuldades lingüísticas da apresentadora.

Um outro exemplo de distorção lingüística para a criação do humor – não tão óbvio como o anterior, mas extremamente criativo, porque crítico – pode ser observado no trecho abaixo:

E olha a evolução dos conceitos: O Estado Sou Eu (Luís 14). O Estado Somos Nós. (Lênin). O Estado somos Eu (Lula). Rarárá! (27/08/2004)

Bastante interessante nesta piada é que o grave erro de concordância, que a fala do presidente Lula encerra, mais do que desvelar as suas dificuldades gramaticais – das quais toda a nação brasileira tem ciência e as quais, em princípio, não o desmerecem – implícita a sua ideologia, e é justamente a percepção deste outro *script* que torna o texto irônico e criativo. Lula, primeiro presidente operário, representava para os seus eleitores uma possibilidade histórica de mudança, a possibilidade de um governo que fizesse jus ao conceito de democracia e de justiça social. Representava, em suma, que milhões de brasileiros passariam a ser cidadãos de direito e de fato.

Mas, a esperança logo se transformou em decepção, pois o governo do PT, que Lula representa, e que, em tese, teria alguma inspiração comunista, levando-o a se identificar com as massas (*nós*) e, conseqüentemente, com a definição de Lênin (*O Estado somos nós*), acabou se revelando como um engodo: a definição de Lula (*O Estado somos eu*) reproduz a ideologia centralizadora que a definição de Luís XIV encerra (*O Estado sou eu*). Com uma agravante: comete-se nela um erro grave de concordância, que - dupla

ironia! - parece ser a única marca verdadeira de Lula, pois de resto é o Eu que predomina. Em detrimento do nós.

Uma outra estratégia muito comum ao discurso humorístico de José Simão e que associamos à questão das distorções lingüísticas diz respeito aos comentários debochados e jocosos que o cronista faz diante de declarações nas quais o declarante enuncia o óbvio. Às vezes, a declaração é tão óbvia que nem merece comentário: é o caso da declaração de Bush, logo abaixo. Curioso: dizer o óbvio nos parece uma forma de inconsciência e, como nos ensina Bergson (vide p.35 desta tese), explorar a inconsciência alheia é uma fórmula quase eterna de se criar o humor. Os parvos que o digam!

E o Bush disse no debate que todos os terroristas suicidas serão condenados à pena de morte! (09/10/2004)

E o Galvão faz escola. No jogo Flamengo X Santos, O Sérgio Noronha disse: “O Ricardinho fez um belo passe de calcanhar, de costas”. Todo passe de calcanhar não é de costas? Ou o Curupira já tá jogando? (26/09/2004)

Olha a pérola do Lula nos discurso do Dia Internacional da Mulher: “Minha mãe era uma mulher que nasceu analfabeta” (10/03/2004)

3.7.2 - O *SCRIPT* DA PARVOÍCE

É um dos tipos mais comuns do humor étnico e como subjaz a ele o binômio IDENTIDADE x ALTERIDADE, é óbvio que o Outro é aquele que faz tudo errado, já que o parâmetro do Eu é o correto. Portanto, a essência de tais piadas é a parvoíce, a inabilidade, a falta de educação, a inaptidão, etc, etc: características risíveis do Outro, que é diferente do nosso grupo, cujos valores, já internalizados, dispensam ser explicitados no texto. É comum, ainda, que o *script* da distorção lingüística apareça reforçando a oposição identidade/alteridade.

Se, como muito apropriadamente afirmou Cláudio Paiva, coordenador do programa TV Pirata, citado por Travaglia (1990: 69), “não há humor a favor”, parece-nos inquestionável que o humor étnico é o que mais desvela a pretensa superioridade de quem ri em relação àquele tornado o objeto do riso, superioridade esta já destacada por Platão, quando, em um dos seus diálogos, Sócrates assevera que não é injusto rir dos inimigos (Cf. p.16 desta tese).

O *script* da parvoíce se funda na oposição BEM x MAL e tem a propriedade de reforçar os elos entre o falante e o ouvinte, visto que estes fazem parte do grupo do Bem, que não é tolo, nem irracional, características, enfim, típicas do grupo-alvo, subsunção do Mal (Desfazer do Outro é uma forma de auto-elogio?). Sobre tal *script*, observemos as palavras de Raskin (op.cit.,p.186):

O *script* da PARVOÍCE opõe o grupo étnico ou grupos ao(s) qual (quais) o(s) falante(s) e o(s) ouvintes(s) pertence(m) como o não-tolo, razoável, natural, pessoas normais, ao grupo-alvo que é considerado como tolo, não-razoável, irracional, irregular, etc; é uma espécie típica de oposição bem x mal.⁷⁰

⁷⁰ *The script of DUMBNESS opposes the ethnic group or groups to which the speaker and hearer(s) belong as the non-dumb, reasonable, natural, regular people to the targeted group which is depicted as dumb, unreasonable, irrational, irregular, etc; it is a typical good/bad kind of oppositeness*

Convém lembrar que o *script* da parvoíce aparece em quase todas as sociedades. Para os britânicos, por exemplo, os irlandeses, via de regra, são considerados estúpidos. Assim como os belgas o são pelos franceses. Assim como os flamengos o são para os belgas. Assim como os portugueses o são no Brasil.

É exatamente tal *script* que José Simão explora para debochar do episódio da política nacional que envolvia a contratação de um espião para investigar os passos de Luiz Gushiken, homem de confiança do presidente Lula, e que comandava o grupo da Telecom Itália.

E a Kroll pediu ao espião português: “Vá lá e faça uma varredura completa”. Aí ele se vestiu de faxineiro e ficou varrendo a sala do Gushiken, ouviu a conversa toda e relatou pra Kroll. A segurança do governo é tão frágil que até espião português faz sucesso. E ele espionava e-mails. Mas e-mail em Portugal se chama carta-voadora. Rarará! (05/08/2004)

Na realidade, havia uma disputa no ramo da telefonia entre o Grupo Opportunity, de Daniel Dantas e a Telecom Itália: ambos queriam assumir a Brasil Telecom. Segundo se noticiou, o economista Daniel Dantas contratou a Kroll para espionar a Telecom Itália. Denunciada a espionagem, a Polícia Federal realizou a Operação Chacal, prendendo cinco funcionários da Kroll, multinacional americana, sediada em Londres.

Tiago Verdial, o espião português, foi investigado e constatou-se que a Kroll grampeara a Telecom Itália. Como a Polícia Federal gravara conversas entre o espião e seu chefe, outras informações vieram à tona: e-mails de Luiz Gushiken foram revelados, soube-se que o presidente do Banco do Brasil, Cássio Casseb, tivera seus passos monitorados e que havia altas autoridades envolvidas.

Rememorado o escândalo, noticiado exaustivamente à época, voltemos ao texto de José Simão. Como o *script* da parvoíce é nele realizado? Na verdade, segundo nos

parece, é a concretude do raciocínio, revelada pelas ações do espião, que nos permite tachá-lo de bobo, de parvo. É como se o seu entendimento tivesse estacionado na fase infantil, cuja compreensão se prende ao visível, ao palpável. Nesse sentido, *fazer uma varredura* é entendido ao pé da letra, significando exatamente o que diz: pegar uma vassoura e varrer.

O humor da piada não decorre apenas do preconceito de que o português não é bem dotado intelectualmente, mas, sobretudo, nos revela que geralmente este tipo de estereotipia se constrói pelo ilógico das ações: há uma incongruência entre a atitude do personagem (*vestiu-se de faxineiro e ficou varrendo a sala*) e o que o *script* social espera dele (fazer espionagem eletrônica). Diríamos ainda que é a falta de perspicácia do personagem que gera o riso maldoso e superior a ser compartilhado entre o cronista e o leitor.

Se tal estereótipo grassa entre nós e se aproveitá-lo para debochar da situação reportada era forma propícia de se criar o riso, parece indiscutível que o objeto do riso não é exatamente a burrice do português - mera piada - mas a burrice do próprio governo brasileiro, representado na figura de Gushiken, cujas negociações escusas vieram à tona. Em suma, quando um parvo engana o outro, quem é o parvo-mor?

Convém ainda registrar que o caso do espião português da Kroll rendeu inúmeras piadas, das quais transcrevemos apenas mais três, todas por sinal, construídas pelo ilógico das atitudes.

E aquele famoso espião português leva a profissão a sério. Diz que ele desceu no aeroporto e o taxista perguntou: “Vai para onde, dr?”. “JAMAIS SABERÁS!” (07/08/2004).

E durante a minha ausência teve até espião português. Espião português é aquele que usa crachá. Espião português é aquele que abre crediário nas Casas Bahia e no item profissão escreve: espião português. (04/08/2004)

E continuo fascinado com o espião português. Ele já tem até fã clube e diz que entrava no bate-papo da Internet com o nome verdadeiro! Sendo que todo mundo entra com apelido! (05/08/2004)

Um outro ponto que nos chamou a atenção diz respeito a uma certa universalidade de algumas piadas, visto que apenas se muda a nacionalidade do grupo-étnico rotulado como parvo ou estúpido e, certamente, a do grupo rotulador. A piada-adivinha, apresentada por Raskin (op.cit., p.186), é nossa velha conhecida, embora, na versão tupiniquim, o grupo-alvo sejam os portugueses. Confirmemos.

Quantos ucranianos são necessários para trocar uma lâmpada? Cinco. Um para subir na mesa e encaixar a lâmpada no soquete e quatro outros para fazer a mesa girar. (piada soviética)

Parece não ser outro o caso da piada a seguir (Raskin,1985:188) cuja estrutura, em forma de pergunta/resposta, pode ser preenchida por qualquer outro grupo-alvo, desde que este faça jus à estereotipia aceita pelo grupo agressor, no caso, a da irracionalidade, sintetizada pelas ações mecânicas, impensadas (esta piada poderia ser, perfeitamente, adaptada pelos brasileiros contra os portugueses).

Como você pode queimar a orelha de um belga? Chame-o ao telefone quando ele estiver passando roupa. (piada francesa)

Interessante nesta piada é o fato de ela ser reforçada por um outro *script* secundário, pois, segundo Raskin, há nela uma alusão de que os belgas, diferentemente dos franceses, são poucos sofisticados tecnologicamente. É também a presença de uma segunda oposição (sobreposta à da parvoíce) que este autor afirma existir na piada abaixo:

Quantos porto-riquenhos são necessários para enterrar um porto-riquenho? Cinco. Quatro para carregarem o caixão e um para carregar o transistor. (piada americana)

Se o hábito de carregar o transistor é peculiar aos porto-riquenhos (o nordestino também é conhecido pelo mesmo hábito), a oposição secundária – e mais sutil – desvela que as músicas tocadas em rádio não são adequadas para enterros. Na realidade, a exuberância dos latinos gera o riso dos americanos.

Recuperando Bergson (2001:4), para quem “o nosso riso é sempre o riso de um grupo”, talvez possamos afirmar que, embora o humor étnico seja praticamente universal – debochar do outro, do diferente, parece ser a forma mais usual de se reforçar a própria identidade – é o tipo que mais requer conhecimentos partilhados, ou informações contextuais e contextualizadoras, sobretudo para entendermos determinadas piadas ou deboches, principalmente se não fazemos parte do grupo agressor ou do grupo-alvo.

A existência do estereótipo étnico de que argentino não “é flor que se cheire” (São prepotentes, vaidosos, egoístas... Sul americanos com fumos de europeus!...) sustenta o comentário maldoso e jocoso do texto abaixo, em que o cronista concorda com os dizeres elogiosos à candidata Marta, apenas para desvalorizar-lhe o marido. Argentino, é claro!

Aliás, parece ser somente por isso que ela faz jus, na avaliação do cronista, ao *slogan* expresso no cartaz.

E adoro aquele cartaz da Marta: “Marta uma mulher de coragem”. Concordo, precisa mesmo de coragem para casar com um argentino. Rarará! (02/09/2004)

Os paraguaios também não escapam do preconceito étnico e, se bem avaliamos, o adjetivo *paraguaio* já se tornou, entre os brasileiros, sinônimo de produto falsificado ou de qualidade duvidosa. Tal *script* étnico garante o deboche, presente nos comentários dos textos que se seguem: o primeiro, relativo à notícia transcrita; o segundo, relativo ao marasmo da seleção brasileira no jogo Brasil e Colômbia pela disputa de uma vaga para a copa de 2006.

E essa aqui: “Paraguai faz a sua primeira greve de cinema contra pirataria”. A notícia foi falsificada! (30/10/2004).

Aliás, a única coisa que balançou foi o rabo-de-cavalo do Ronaldinho Gaúcho. Que tá com cara de Michael Jackson paraguaio! (15/10/2004)

Embora o *script* étnico da parvoíce trabalhe normalmente com nacionalidades diferentes, e com ações em que o diferente é facilmente identificado como o errado, julgamos que alguns estereótipos regionais – nem sempre tão negativos – existentes dentro do mesmo país, podem ser integrados neste item. É o caso, por exemplo, dos estereótipos

que temos em relação à Bahia e aos baianos, aos quais José Simão alude com frequência: o povo baiano quando não festa, descansa. Na rede, segundo os paulistas.

O comentário a respeito do final das suas férias passadas na Bahia e a comparação de José Simão sobre a eternidade que representou a campanha eleitoral reforçam, respectivamente, tais estereótipos:

E eu só voltei da Bahia porque botaram a rede pra lavar! (04/08/2004)

Esta campanha foi mais comprida que o Carnaval na Bahia. (31/10/2004)

Raskin (1985) ainda observa dois outros *scripts* extremamente comuns no humor de cunho étnico, os quais, de modo geral, funcionam como reforço ao da parvoíce. São eles: o da sovinice e o da esperteza.

3.7.3 - O SCRIPT DA SOVINICE E O DA ESPERTEZA

O primeiro é do conhecimento de todos e tem rendido personagens literárias inesquecíveis. Os judeus, por exemplo, são historicamente tidos como sovinas. Já o segundo pode ser identificado com aquele que entre nós recebeu o rótulo de “a lei do Gerson”, ou seja, refere-se àquelas pessoas que sempre querem levar vantagem em tudo, sem preocupações éticas. Convém apenas realçar que o grupo étnico que aponta o Outro como esperto ou sovina, não se considera como tal: representa (ou julga representar), por óbvio, o pólo positivo da oposição.

Sob esta ótica, parece haver na comicização extratextual certa cumplicidade entre o cronista e o leitor: se debochamos dos corruptos e dos que desconhecem a ética é porque somos diferentes deles. O debochar pressupõe a autoridade moral de quem debocha? É esta autoridade, é esta superioridade moral que subjaz à afirmação platônica de que só podemos rir dos inimigos? Tudo nos leva a crer que sim. Vejamos como o *script* da esperteza ajuda a criar o efeito humorístico na piada que se segue:

E os Irmãos Bacalhau já lançaram uma pesquisa: “Você acha que o Controle Nacional contra a Corrupção vai funcionar?”. 10% responderam “não”. 90% receberam uma graninha e disseram “sim”! (21/10/2004)

Tal piada se funda na sobreposição de dois *scripts*: o primeiro refere-se à realização de uma pesquisa, com sua pergunta central, suas respostas e suas estatísticas. O segundo, cujo gatilho coincide com a frase final, é a expressão da Lei de Gerson, a síntese da esperteza nacional. O efeito humorístico se acentua porque a piada, além de sugerir que estamos em um país de maioria corrupta, dada a forma pela qual os perguntados chegaram ao sim, debocha de tal atitude usando aquela que talvez seja a mais irônica das figuras retóricas: a do cúmulo. É o cúmulo, é o ápice da falta de ética você receber propina para responder que acredita no controle nacional da corrupção. O antagonismo discurso x prática política, comum ao mundo político, já fez escola entre o povo. É o que a “pesquisa” revela.

Ainda com relação a este segundo *script*, a leitura de uma piada, anotada por Raskin (1985:192) como sendo de origem soviética, despertou-nos surpresa e questionamentos. Surpresa, porque tal texto coincidia com um exemplar por nós coletado para um trabalho didático, cujo intuito era pesquisar como o estereótipo do operador de direito é recuperado discursivamente nas piadas. De fato, a única alteração dizia respeito ao grupo-alvo: o judeu e o não-judeu, que aparecem no texto compilado por Raskin, são substituídos por um advogado e um médico no texto por nós compilado.

A piada, na versão raskiniana, mostra os personagens, ainda nervosos, pois envolvidos em um acidente automobilístico: seus carros haviam se chocado em um cruzamento. O judeu (na nossa versão, o advogado) oferece, gentilmente, um gole de bebida alcoólica para o não-judeu (ou o médico) para relaxarem, enquanto ambos esperam a polícia chegar. O não-judeu aceita de pronto a bebida, toma um gole e, agradecendo, devolve-a para que o judeu também desfrute dela. Este se nega a beber, dizendo que, antes de qualquer coisa, iria aguardar que a polícia chegasse para autuar o culpado. (Afinal bafômetros existem para quê??)

Já os questionamentos emergiram porque tal coincidência nos remeteu, de imediato, para a questão da autoria. Como podemos asseverar que uma piada tem origem francesa, ou russa, ou brasileira, se, como vimos, o intercâmbio – o traslado de um país para o outro - parece ser uma potencialidade do gênero piada? E mais: basta, portanto, substituirmos o grupo-alvo por outro, de distinta etnia, para que uma nova piada seja criada? A este respeito, é indispensável que registremos as conclusões de Raskin (1985:207) para quem uma piada é verdadeiramente étnica quando cumpre determinadas requisitos, a saber:

- 1- a oposição principal ou uma das oposições importantes deve envolver um *script* étnico verdadeiro;
- 2- um *script* verdadeiramente étnico não pode ser removido, sob pena de tornar a piada incompreensível;
- 3- o indivíduo/personagem envolvido na piada deve ser membro do grupo-alvo;
- 4- em piadas verdadeiramente étnicas, o grupo-alvo (ou o indivíduo que o representa) só pode ser substituído por outro grupo étnico que partilha o mesmo *script*.

A primeira impressão que tivemos, após a leitura de tais requisitos, é que o autor estava destacando o óbvio, mas aquilo que, inicialmente, se nos afigurou como redundância, foi, aos poucos, revelando a sua profundidade: o humor étnico é de fato étnico se desvela traços do caráter de um povo, de uma raça, de uma etnia.

Tal raciocínio nos encaminhou para conclusões aparentemente contraditórias: se ao humor étnico subjazem alguns *scripts* comuns como o da parvoíce, o da esperteza e o da sovinice, se estes podem ser associados a diversos grupos-étnicos, o humor étnico não se caracteriza pela especificidade (como seria de se esperar), mas pela universalidade. Por outro lado, para que estes *scripts* universais ganhem a especificidade, é o OUTRO que deve registrar a diferença. Em outras palavras, a minha medida é o OUTRO, mas, também, em compensação, o OUTRO só ganha individualidade porque se opõe ao EU. Parece-nos que a controvertida questão da estereotipia poderia ser aqui explorada.

Como discutir esta importante questão nos afastaria dos nossos objetivos nesse trabalho, queremos apenas registrar a indagação que restou irrespondida: os estereótipos que o OUTRO nos atribui integram, ou não, a nossa identidade? Em termos de discurso humorístico, trabalharemos com a resposta afirmativa.

Não só a questão da universidade de alguns *scripts*, bem como a do intercâmbio destes entre diferentes grupos-alvos encontram respaldo nas palavras de Raskin (1985:194):

Os três mais populares *scripts* do humor étnico, a saber: PARVOÍCE, AVAREZA E ASTÚCIA, são amplamente independentes da língua e da nação, no sentido em que eles podem ser achados, virtualmente, em qualquer língua e em qualquer grupo étnico; (também) os pares dos grupos-alvos étnicos são os mais variáveis (...) ⁷¹

Raskin (op.cit.) aponta o uso distorcivo da linguagem como o *script* mais frágil para a caracterização de determinada etnia: para o autor, este é um *script* secundário que deve reforçar um verdadeiramente étnico. Insistir na presença de vocábulos e expressões lingüísticas próprias de um determinado povo, não garante, por si só, o verdadeiro humor étnico. O personagem deve ter um *ethos* característico, adequado. Ou se atribui a ele um

⁷¹ *The three most popular scripts in ethnic humor, DUMBNESS, STINGNESS and CUNNINGNESS, are largely language-and nation- independent in the sense that they can be found virtually in any language and with any ethnic group, and the pairs of originating and targeted ethnic groups are highly variable, (...)*

ethos concorde a visão compartilhada pelo grupo agressor? (De novo, a dúvida: a identidade prevê a estereotipia?).

O humor étnico também pode ser reforçado por *scripts* especificamente sexuais e é comum, por exemplo, que diferentes grupos étnicos sejam conhecidos pela excessiva atividade sexual ou pelo tamanho das genitálias. Os franceses, por exemplo, são tidos como aqueles “que fazem tudo por amor”. Já os africanos são considerados bem dotados quanto ao tamanho das genitálias, diferentemente dos japoneses. Por outro lado, se as alemãs são tidas como portadoras de vaginas avantajadas, diz-se que as orientais primam por terem genitálias diminutas..

Um ponto bastante curioso dentro deste tópico do humor étnico é a atenção especial concedida ao humor judaico, já que o autor lhe destaca alguns *scripts* particulares, típicos, nem sempre acessíveis a outras etnias, como por exemplo, o da MAMA JUDIA, o da LÓGICA JUDAICA, o do próprio ANTI-SEMITISMO, via *script* do POGRON⁷². Se, como nos afirma o autor, estes *scripts* adicionais são responsáveis pela originalidade do humor judaico, o que nos parece mais interessante é a incrível força reversiva que o rir de si mesmo encerra (O humor produz seu próprio antídoto?) A este propósito, as palavras de Raskin (op.cit., p.212) são esclarecedoras: “quando os judeus contam piadas sobre eles mesmos, a SOVINICE torna-se absurda e irreal, a ASTÚCIA mal sucedida e as ESPERTEZA exagerada”.⁷³

Embora Raskin não o tenha explicitamente afirmado, parece-nos lícito supor que o “rir de si mesmo” pode ser avaliado como uma forma mais evoluída de humor. A este respeito, a crítica assinada por Bia Abramo, em 07/08/2004, na *Folha de S. Paulo*, é bastante elucidativa. A colunista, a propósito do humor praticado em duas séries cômicas televisivas – *A diarista* e *A grande família* – não só valoriza o mesmo tipo de humor que,

⁷² - Pogron. Palavra de origem russa, que significa massacre, destruição. Em uma segunda acepção, conforme registra o Dicionário Aurélio (p.1593): “Ataque organizado contra uma comunidade judaica, com grande destruição e, geralmente, morticínio, insuflado ou tolerado pelas autoridades oficiais.”

⁷³ ... when the Jews tell jokes about themselves, STINGINESS becomes absurd and unreal, CUNNINGNESS unsuccessful, and SMARTNESS exaggerated.

em tese, Raskin privilegiou, bem como aponta o deboche como o tipo de humor prototípico da cultura brasileira, ao afirmar:

OK, deboche é uma possibilidade de humor, sim, e muito constitutiva da cultura brasileira, mas não deve ser a única. (...) O problema do deboche é que ele sempre faz rir do outro e quase nunca de si mesmo, que é uma fonte mais rica e variada de situações humorísticas.

A avaliação de Abramo (2004) parece-nos bastante procedente – as crônicas debochadas de José Simão bem o demonstram – mas o que nos parece importante acrescentar é que o tipo de humor que um programa televisivo ou um cronista praticam depende intrinsecamente da intenção que os preside. Sob este aspecto, o rir de si mesmo pode ser altamente catártico, mas não nos parece veicular alegria.

Gostaríamos ainda de acrescentar que se o humor sobre os judeus é riquíssimo, se seus *scripts* específicos são originais, se o rir de si mesmo é uma forma de reversão talvez mais evoluída, acreditamos que o mesmo ocorre com o humor de outras etnias ou povos. A única diferença, se houver, será em termos da quantidade de piadas ou do conhecimento que temos delas.

3.8 - O HUMOR POLÍTICO

Concorde Raskin (1985:222), o humor político é abrangente: tanto pode ser dirigido a líderes, partidos e instituições políticas como pode atingir todas as idéias políticas de uma dada sociedade, ou seja, o seu regime. Supomos que o regime comunista foi alvo de inúmeras piadas entre os americanos, bem como o foi o regime capitalista entre os soviéticos.

Possenti (2001) reputa o humor político como aquele cuja criticidade é constante, diferente dos demais tipos nos quais ela é esporádica. Por outro lado, as piadas políticas são transitórias, visto que a mutabilidade é inerente a quase todos os cenários políticos. Isso nos leva a supor que o humor político é altamente dependente do contexto,

sobretudo porque a alusão a determinados fatos, a determinadas características de um político é estratégia integrante deste tipo de humor.

Para Raskin (1985:222), o uso da alusão é um complicador e, embora não justifique, nem exemplifique, o autor afirma que mesmo piadas que se servem da alusão podem ser trasladadas para outros países ou épocas:

A complicação mais freqüente em uma piada política é a alusão a um evento particular, a um *slogan*, a um maneirismo, a um traço, etc. Por esta razão, algum humor político tende a ser acessível apenas aos contemporâneos que vivem em um certo país, ou mais freqüentemente, em uma certa região, ou cidade. Para todos os outros – acredita-se – que não internalizaram os *scripts* aludidos, e a piada estará perdida. Algumas piadas nessa categoria, entretanto, são livremente intercambiáveis de um país a outro e (até) de uma época para outra.⁷⁴

Como, normalmente, a piada política apresenta estrutura mais simples do que as de cunho sexual ou étnico e como normalmente trabalha com o binômio REAL X IDEAL (Cf Raskin, p.222), é plausível entrever nessa dualidade básica, quase maniqueísta, explicações para uma certa universalização decorrente da não-estrita dependência ao contexto, conforme podemos depreender da citação dada anteriormente

De fato, em relação aos seus dirigentes políticos, o que sonham todos os homens de todas as épocas? Que aqueles sejam honestos, que se empenhem eticamente pela defesa da ideologia e dos direitos da comunidade. Ou seja: todos sabemos como um bom político dever ser. Este é o *script* básico, subjacente, internalizado. Contudo, o humor político decorre justamente da oposição entre o que um político deve fazer e o que, de fato, ele faz. Obviamente, o primeiro *script* é tido como bom/correto e o último como errado/impróprio. Dentro desta linha de raciocínio, a alusão a um fato particular carrega, no humor político, o aspecto negativo, a impropriedade. É nela que o leitor vai encontrar a chave do riso.

⁷⁴ *The most frequent complication in a political joke is an allusion to a particular event, slogan, manneirism, trait, etc. For this reason, some political humor tends to be accessible only to the contemporaries living in a certain country and often in a certain region or city – all the others are likely not to have internalized the script(s) to which the allusion is made, and the joke will be lost on them. Many jokes in this category, however, are freely interchangeable from one country to another and from one epoch to another*

A que queremos chegar? Ao fato de que o leitor, mesmo que não tenha todas as informações contextuais necessárias para ler as alusões, sabe localizá-las, percebe que há em determinada expressão uma sobrecarga de informações e levanta hipóteses sobre “o que mais” existe ali, ciente que nela reside a impropriedade, a pista do discurso humorístico. Parece-nos, pois, que um leitor com maior competência lingüística e textual está mais preparado para buscar as soluções. Se, como muito bem afirmou Perelman e Olbrecht-Tyteca (1996), as alusões são figuras de comunhão, visto que se baseiam na identidade, no partilhamento de experiências entre falante e ouvinte, é inquestionável que elas subsumem um cálculo do falante em relação às informações do ouvinte e o gatilho para ativar estas.

Se nos reportarmos às crônicas de José Simão, ao dado de que seus comentários são sempre ligados aos acontecimentos do momento, que o suporte das suas crônicas é o jornal e, mais ainda (como já vimos), que ele, via de regra, recupera sinteticamente a situação a partir da qual se criará o humor, a dificuldade de o leitor “ler” a alusão contextual se minimiza.

Mas voltemos à citação de Raskin, motivadora das nossas considerações sobre a alusão. A que, de fato, chegamos? Quais ou como seriam as piadas *livremente intercambiáveis de um país a outro e de uma época a outra*, se ele mesmo afirma que o humor político se prende a eventos particulares e isso complica a leitura da alusão? Aventamos duas hipóteses: ou este humor intercambiável se pauta na oposição básica (comportamento deôntico x não-deôntico) de determinado político, ou o referido político é/foi tão famoso que a simples referência a seu nome já implica o contexto que o imortalizou. (Estamos falando de estereotípias?) Ficaremos com a primeira hipótese, até porque, segundo pensamos, ela abrange a última.

Já com relação à questão específica dos conhecimentos contextuais e ou culturais necessários para o deslindamento das alusões, que podemos designar como o *feixe das ambigüidades* (termo nosso), parece-nos inegável que para as piadas - assim como para qualquer outro tipo de texto que lance mão de alusões - informações contextuais e culturais são necessárias. Requerer domínio de algumas informações não é, portanto, característica

exclusiva do texto humorístico. Aliás, tal domínio beira o mínimo, como nos explica Possenti (2001:39):

Explico: a piada freqüentemente está relacionada com outro texto, ou com alguma informação, e exatamente aquela, mas o que se deve saber sobre as coisas de que os textos falam é muito pouco, em geral bastam alguns conhecimentos vaguíssimos. Dificilmente se exigirá um conhecimento exato e exaustivo para entender qualquer piada, porque ela usualmente aciona um estereótipo.

Mais adiante, o autor reitera a crença de que, contrariamente ao que prega o senso comum, as piadas se caracterizam pela universalidade, uma vez que trabalham com reduzido número de tópicos (E de estereótipos, poderíamos acrescentar):

É verdade, pois, que as piadas são culturais, até mesmo em sentido estrito. Mas, menos do que poderia parecer, se com isso se quer dizer que para cada grupo social ou país os fatores relevantes são muito específicos. Às vezes, ao contrário do que se diz correntemente, poder-se-á ser levado a pensar que as piadas são quase universais...não só no sentido de que quase todos os povos produzem piadas, mas no sentido de que elas versam sobre poucos tópicos, sempre os mesmos, e apenas variam como decorrência de certas especificidades lingüísticas. (2001:43-4)

Minimizada a importância do contexto, aventada a universalidade do humor, atentemos para as duas modalidades básicas de humor político, propostas por Raskin (1985): ou se denigre a imagem de um grupo, de uma figura política, de uma instituição ou até de uma idéia política, ou se desmascara/denuncia um determinado regime político por meio de alusões a eventos que durante a sua vigência foram pouco divulgados. As alusões a determinado evento, a características físicas e de personalidades, a expedientes políticos, inclusive ao uso de *slogans*, são as formas usuais deste primeiro tipo de humor, cujo alvo são políticos importantes ou aqueles que, por alguma razão, estão em destaque em dado momento.

Denegrir, pois, uma figura política é, indubitavelmente, a forma mais popular e universal de humor político e se funda na oposição bom/mau que, a nosso ver, envolve o binômio ideal/real. Mostrar um político importante como ignorante, além de ser um *script*

recorrente nesse tipo de humor, é uma forma de revelá-lo como inapto para o cargo. Observemos a piada que mostra o pretense discurso do presidente Lula, na abertura das Olimpíadas 2004:

E o Lula iniciando seu discurso de saudação aos nossos atletas olímpicos: “Ooooo! Ooooo! Ooooo”. E o assessor: “Presidente, esses são os anéis olímpicos, o discurso tá embaixo”. (18/08/2004)

Não pudemos nos furtar a uma gostosa gargalhada após a leitura desse texto. Inquestionavelmente, a piada denigre a imagem do presidente e o revela como uma pessoa pouco traquejada para eventos de tal porte. A piada conta ainda com o argumento do senso comum de que o indivíduo com pouco estudo não tem condições para exercer cargos de tanta responsabilidade. De qualquer forma, o humor se realiza porque o engano do presidente revela a concretude de seu raciocínio, ou a sua atitude alógica.

Se a essência do humor político é, como vimos, o ataque crítico aos dirigentes, representantes, eventos e instituições; se o *corpus* escolhido, como sabemos, privilegiou três assuntos entre os quais as eleições, é fácil se inferir a nossa extrema dificuldade em selecionar alguns trechos para análise, tão profusas e criativas são as estratégias encontrados para a “denigração”. Analisemos algumas.

É bastante comum no discurso humorístico de José Simão a analogia entre dois eventos totalmente distintos em que um (o mais concreto, o mais imediato) serve como *foro* para o outro, que subsume o *tema* (aquilo que se quer destacar, ironizar). Usando uma estrutura matemática como suporte, poderíamos dizer que um raciocínio analógico pode ser assim representado, a saber: A está para B, assim como C está para D.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996:424), considerando uma analogia proposta por Aristóteles⁷⁵, esclarecem as relações entre foro e tema da seguinte forma:

Propomos chamar de *tema* o conjunto dos termos A e B, sobre os quais repousa a conclusão (inteligência da alma, evidência) e chamar de *foro* o conjunto dos termos C e D que servem para estribar o raciocínio (olhos do morcego, luz do dia). Normalmente o foro é bem mais conhecido que o tema cuja estrutura ele deve esclarecer, ou estabelecer o valor, seja valor de conjunto, seja valor respectivo dos termos.

A associação entre a passagem de vários furacões, comuns em determinada época do ano, especialmente na América Central, serve de foro (mote) para o “esclarecimento” do tema, ou seja, as eleições à prefeitura de São Paulo. Ou mais exatamente: à destruição provocada pelos candidatos contra a cidade que pretendem governar.

E essa onda de furacão? Aliás, quem inventa os nomes pros furacões? Jeane, Ivan, Arlete, Suzette! Em Sampa nós também temos furacão. Furacão Marta: passou e arrasou a av. Rebouças. Furacão Maluf: passou por Cayman e atingiu São Paulo. E o furacão Serra: não levanta nem papel picado do chão. Rarará! É mole? É mole, mas sobe! (21/09/2004)

Recuperar, pois, a relação analógica entre foro e tema nos levaria à seguinte construção: *Os furacões estão para a América Central, assim como o Marta está para a Avenida Rebouças, assim como o Maluf está para as verbas paulistas, assim como José Serra.....está...?! Não está!...*, construção na qual, obviamente, o humor já fez suas destruições... Se Marta e Maluf foram criticados pelas suas “obras”, a primeira porque a Avenida Rebouças virou um túnel no cruzamento com a Avenida Faria Lima, o segundo porque, segundo se fala, desviou dinheiro público para o paraíso fiscal das Ilhas Cayman, parece-nos que o deboche maior se centra no candidato Serra, pois é um ser (*furacão*) cujos

⁷⁵ Assim como os olhos dos morcegos são ofuscados pela luz do dia, a inteligência de nossa alma é ofuscada pelas coisas mais naturalmente evidentes. Aristóteles (apud Perelman, e Olbrechts-Tyteca op.cit.,p.424)

predicados não o ratificam, aliás o denegam (*nem levanta papel do chão*). Afinal Serra é ou não candidato?⁷⁶

O processo de desmerecimento das figuras políticas perpetrado por Zé Simão, busca as mais variadas estratégias, entre elas o jogo verbal, por meio do qual o cronista cria palavras cuja sonoridade não só reproduz ou se aproxima do nome pelo qual o político é conhecido como também alude a um fato ou ação que o desmerece. Tal tipo de trocadilho ou brincadeira verbal são as chamadas **contaminações**.

Como os jogos verbais são parte integrante do nosso próximo capítulo, queremos encerrar estas considerações sobre o humor político apresentando mais dois exemplos dessas junções sonoro-semânticas que tão bem revelam o espírito, criativo, histriônico e paródico de José Simão. Observemos as contaminações (*Pittanic* e *Martamorfose*) nos textos e a síntese alusiva que encerram:

E eu quero saber quanto o Serra pagou pro Maluf apoiar a Marta. E quanto o Duda pagou pro Pitta declarar que vai votar no Serra. Voto Pittanic, afunda qualquer um. E sabe por que a Marta está fazendo comício-relâmpago? Por que aonde ela chega o tempo fecha! Rarará! (19/10/2004)

Segundo avaliamos, mesmo que o leitor não disponha de informações precisas sobre a campanha para a prefeitura de São Paulo, ele facilmente perceberá a brincadeira contida na contaminação voto *Pittanic*, até porque ela é explicada a seguir, visto que o uso do verbo *afundar* deflagra de imediato a associação Pittanic/Titanic. O que julgamos extremamente feliz nas contaminações bem feitas é a capacidade de síntese que elas

⁷⁶ Obviamente, existe aí uma alusão à morosidade de José Serra em decidir-se candidato, o que fez com que sua campanha demorasse a decolar. Ele parece ter sucumbido às indicações do seu partido em detrimento de suas pretensões políticas que, segundo se comentava, eram maiores do que ser prefeito de São Paulo. De qualquer forma, mesmo que não domine esta informação, o leitor tem condições de processar a piada.

encerram: com muito pouco, muito é dito. Com uma vantagem: de forma inteligente, brincalhona e irônica.

E vocês já viram a diferença da Marta da vida real e da Marta do outdoor? É a MARTAMORFOSE! E eu vou lançar uma nova campanha: “Diga um projeto do Serra e ganhe um chocolate”. (24/10/2004)

Um dado bastante revelador e que convém ser destacado diz respeito à natureza essencialmente dúbia do humor. Se, por um lado, pode ser considerado crítico porque dessacraliza, entre outras coisas, instituições e autoridades, mostrando-lhes o lado humano e nem sempre ético, o que em tese nos levaria a endossar o antigo aforisma de que “rindo se corrigem os costumes”, revela, por outro lado, sua natureza extremamente preconceituosa, fundada em estereótipos.

Com relação a este último ponto queremos comentar como o tratamento cômico dado à candidata Marta Suplicy exagerava não tanto os seus predicados políticos, mas a própria questão da feminilidade, superpondo a figura da mulher à da política o que, sem dúvida, subsume uma visão preconceituosa quanto ao papel da mulher. Evocativa das frequentes cirurgias plásticas e do constante uso de botox que revelam a preocupação da candidata com a sua aparência, a contaminação MARTAMORFOSE sintetiza um dos motes do cronista e foi explorado à exaustão nas crônicas analisadas.

As palavras de Brait (1996:15) sobre a dupla natureza do humor nos servem de aval:

O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quantos aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos. Nesse último caso estão, por exemplo, as anedotas que têm por protagonistas

determinadas raças ou religiões, homossexuais, mulheres etc. A observação das figuras políticas femininas brasileiras como vão sendo construídas por uma grande parcela da imprensa pode ilustrar perfeitamente a tendência cultural para explorar a figura feminina, quer por seus estereótipos ligados à família, ao sexo, à feminilidade, confirmando o predomínio da imagem da mulher sobre a imagem da figura política.

3.9 - ALGUMAS CONCLUSÕES

Nesse final de capítulo torna-se relevante que alguns pontos sejam destacados. Primeiramente, que a teoria scriptural raskiniana esclarece em termos semântico-lingüísticos aquilo que a tradição clássica já consagrara e que, ao longo dos séculos, nenhum estudioso do riso denegou: o humor subsume uma dicotomia, um engano, um deslocamento, uma surpresa, no sentido que somos levados a pensar de um modo para descobrirmos que o modo de pensar deve ser outro.

A própria terminologia adotada por Raskin já encerra a dicotomia essencial do humor: o modo *bona fide* (ou da boa fé) e o modo *non-bona fide* (ou da má fé). O primeiro é o modo sério, do real; o segundo, o não sério, o *joke telling*. De toda maneira, importa reiterar que o riso e o humor decorrem do confronto entre os dois modos, o que significa dizer que, para a consecução do humor, os dois modos estão implicados.

Sob este aspecto, a constatação raskiniana de que algumas pessoas têm uma melhor competência humorística pode ser explicada porque estas pessoas percebem com mais rapidez que o locutor mudou do modo *bona fide* para o *non-bona fide*. Dito de outra forma: tais pessoas são mais ágeis em captar as pistas ou apreender os gatilhos que, por indiciarem a contradição dos *scripts*, possibilitam a deflagração do riso.

Além do mais, a teoria raskiniana revela-se bastante fértil, sobretudo no que tange à proposição de *scripts* fundamentais ao homem e que envolvem a questão da sexualidade, a da alteridade e a do poder, questões que, concorde Raskin, informam o humor sexual, étnico e político, respectivamente. Como o autor ainda subdivide estes três

grandes tipos de humor e como eles podem ser combinados, torna-se fácil prever como as possibilidades do humor são ampliadas.

De qualquer forma, convém ressaltar que subjazem aos três tipos de humor da concepção raskiniana *scripts* fundamentais, que sintetizam, grosso modo, a polarização axiológica na qual se debatem os homens de todas as épocas. O humor de cunho sexual, por exemplo, não só contrapõe alguns *scripts* míticos, atávicos e universais (falos enormes, vaginas diminutas, atividade sexual exacerbada) à nossa real sexualidade, mas também deixa vir à tona alguns *scripts* que desvelam tabus sexuais, desejos proibidos, perversões. Na verdade, a sexualidade prototípica do humor comumente se pauta pelo binômio NORMAL x ANORMAL e aparece de forma explícita ou implícita.

Já o humor de cunho étnico se funda, geralmente, na oposição IDENTIDADE X ALTERIDADE, sendo que o diferente, o que não compartilha os nossos valores é quem merece o nosso desprezo, tornando-se assim o objeto do riso. Obviamente, os *scripts* de cunho étnico desvelam o uso de um outro binômio, ou seja, SUPERIORIDADE X INFERIORIDADE, já que quem ri se coloca em posição superior àquele que é o objeto do riso. Quem debocha do erro de linguagem cometido pelo outro julga, por óbvio, saber o certo, assim como quem ri de algumas parvoíces parece estar imune a elas.

Também ao humor político subjaz uma oposição que poderíamos sintetizar no binômio DEÔNTICO X NÃO-DEÔNTICO ou, talvez, de forma mais simples, no binômio Correto X Incorreto, visto que todos temos internalizada uma imagem do homem público ideal, à qual opomos as atitudes não louváveis dos homens públicos reais. Aliás, se bem avaliamos, o aforisma “rindo se corrigem os costumes” talvez esteja mais relacionado ao humor político não só porque os “desvios” dos homens públicos são mais facilmente observáveis – diferentemente dos desvios sexuais, por exemplo - mas porque a crítica despertaria nos políticos, em tese, o desejo de melhora. Na verdade, no humor político, aquele que ri e aquele de quem se ri integram a mesma comunidade, o que, via de regra, não ocorre com o humor de cunho étnico.

Fundamental é ainda reiterar a afirmação de Raskin segundo a qual a sua teoria contempla todas as famílias teóricas anteriores (vide página 13 desta tese), privilegiem elas quer o aspecto psicológico, quer o sócio-interacionista, quer o catártico, ou psicanalítico. De fato, o humor pode representar incongruências, hostilidades, sublimação, apenas para citarmos uma das características apontadas em cada uma das diferentes famílias.

Importante foi também constatar que o humor praticado por José Simão embora apresente, como vimos, os três tipos propostos por Raskin, privilegia, pela própria natureza do *corpus* – crônicas de um jornal de alta circulação – o humor político e o sexual. Melhor dizendo: privilegia os dois primeiros tipos de humor sexual da categorização raskiniana, uma vez que, via alusão ou duplo sentido, o cronista constantemente sexualiza referentes que, em princípio, não se ligam à sexualidade.

Apresentadas as conclusões, passaríamos tranquilamente ao próximo capítulo se uma questão inquietante não remanescesse em nosso espírito. O fato é que a teoria semântica de Raskin, conhecida pela sigla **SSTH** (*Semantic Script Theory of Humor*) abrange e explica, como vimos, o humor lingüístico, nas duas modalidades que, desde Cícero, vêm sendo endossadas pelos estudiosos: o humor das coisas e o das palavras. Na verdade, o que queremos ressaltar é que o título do capítulo, que ora encerramos, pode não ser o mais adequado, uma vez que a teoria dos *scripts* não se restringe ao humor das ações.

Não obstante, manter tal título reflete a nossa opção em privilegiar o tipo de texto dominante na própria análise feita por Raskin, ou seja, o texto da anedota, o da piada, que entendemos ser uma pequena narrativa desveladora de comportamentos ou ações risíveis, na qual a mudança de *script* sintetiza, via de regra, um desencontro/descompasso entre duas personagens. De qualquer forma, é imprescindível destacar, a SSTH é - ainda e indubitavelmente - a teoria lingüística que melhor explica esta competência exclusivamente humana a que chamamos humor.

A citação de Attardo (1994:27) não só registra a posição inovadora de Raskin (1985), mas também registra como a divisão ciceroniana é ainda acatada por estudiosos de

renome, embora variem as terminologias por estes adotadas. Serve-nos também como fundamento para mantermos não só o título do presente capítulo, mas a própria divisão didática que a tal título subjaz. Confirmemos:

Na terminologia de Cícero, as piadas (*facetiae*) podem ser “sobre o que é dito” (*dicto*) ou sobre “a coisa” (*re*). Essa distinção foi tacitamente usada por uma vasta maioria de pesquisadores do humor. Entre aqueles que usam tal distinção com uma terminologia diferente estão Morin (1966) “referencial vs semântica”, Eco (1983) “jogo situacional vs jogo com palavras”, Guiraud (1976) “boas palavras vs trocadilhos”, Hockett (1973) “prosaico vs poético”. A distinção é também usada por Freud (1905), Piddington (1933), Milner (1972), Todorov (1976), Pepicello e Green (1983), e muitos outros (...). A utilidade dessa distinção foi discutida por Raskin (1987), que usa “humor lingüístico” para se referir ao humor *de dicto*.⁷⁷

⁷⁷ In Cícero terminology jokes (*facetiae*) can be “about what is said” (*dicto*) or about “the thing” (*re*). This distinction has been tacitly used by a vast majority of humor researchers. Among those who use the distinction with a different terminology are Morin (1966) “referential vs semantic”, Eco (1983) “situational play vs play on words”, Guiraud (1976) “bon mots vs puns”, Hockett (1973) “prosaic vs poetic”. The distinction is also used by Freud (1905), Piddington (1933), Milner (1972), Todorov (1976), Pepicello and Green (1983), and many others. (...) The utility of the distinction has been discussed by Raskin (1987), who uses “linguistic humor” to refer to *de dicto* humor.

“O funcionamento do chiste é análogo ao do sonho; é isso que leva Freud, após ter estudado um, a se voltar para o outro. O chiste, no entanto, tem uma vantagem sobre o sonho, pelo menos a meu ver, que tem passado praticamente despercebida: ele é mais facilmente acessível à observação. Enquanto, com relação ao sonho, devemos nos apoiar nas interpretações e associações do sonhador - que dificilmente controlamos -, no chiste dispomos de uma matéria verbal fixa e incontestável, assim como do testemunho social, comum aos sujeitos de uma mesma cultura, acerca da maneira como esses ditos devem ser interpretados...”(Todorov, 1996: 310)

CAPÍTULO 4 - O HUMOR DE PALAVRAS

4.1 - OS CHISTES RETÓRICOS DE FREUD: UMA RELEITURA

Destacando, inicialmente, que a analogia de funcionamento entre os chistes e os sonhos foi responsável pelo envolvimento de Freud também com os primeiros, Todorov (1996:310) busca definir o que entende por chiste:

O chiste, como seu nome (em francês) indica, é um produto da linguagem (*mot d'esprit*, literalmente, “dito espirituoso”). Toda afirmação relativa a ele deve poder se fundar numa observação quanto à sua natureza verbal.

O autor faz, a seguir, minuciosa análise da classificação proposta por Freud sobre os chistes e, de maneira contundente, revela-nos como tal classificação é, por vezes, bastante contraditória. Embora nunca lhe negue o valor, o que, de certa forma, coincide com a avaliação de Attardo (1994), ele nos alerta para a necessidade de sermos cautelosos quanto ao endosso da metodologia adotada por Freud.

Ainda, segundo Todorov, Freud parece misturar dois tipos de classificação: a lingüística e a psicogenética, uma vez que, do ponto de vista da psicogênese do chiste, Freud os divide em três grupos, a saber: 1- os jogos de palavras; 2- palavras nas quais encontramos algo conhecido; 3- o contra-senso. A grande dúvida de Todorov diz respeito à correspondência entre esta divisão psicogenética e a divisão entre chistes de pensamentos e chistes de palavras, divisão esta que, embora Freud não explicita, está pressuposta em sua teoria.

Na realidade, Todorov se questiona acerca da própria divisão entre chistes de palavras e chistes de pensamentos e atualiza tais designações, quando associa a primeira ao conceito de significante e a segunda, ao de significado. Ademais, o autor se pergunta se, de fato, tal divisão pode ser dicotômica:

Designaríamos hoje a oposição entre “expressão verbal” e “idéias” pelos termos *significante* e *significado*. É possível dizer, portanto, que a oposição se situa entre um chiste que se concretiza unicamente no *significante* e um chiste que se concretiza unicamente no *significado*? (op.cit.,p.315.)

Todorov não só aponta a inconsistência de dicotomia acima referida, bem como conclui que as vinte categorias propostas por Freud podem ser reduzidas, na verdade, a dois procedimentos básicos: a condensação e o deslocamento. A condensação - como a própria palavra sugere - é um excesso de significado condensado em um único *significante*, conforme nos assevera o autor:

Poderíamos dizer que há condensação sempre que um único *significante* nos induz ao conhecimento de mais de um significado; ou, mais simplesmente, *sempre que o significado é mais abundante do que o significante* (op.cit.,p.316).

Além disso, a condensação subsume uma ausência, já que apenas um termo é colocado no eixo paradigmático. Na realidade, a condensação ou a sobredeterminação (na terminologia freudiana), são inerentes aos símbolos lingüísticos e não apenas aos oníricos. Como para Todorov a condensação é “o nome de um processo cujo resultado é a *densidade* simbólica do chiste, densidade co-extensiva a qualquer simbolismo lingüístico”, (op.cit.,p.318), torna-se fácil entender por que o autor inclui, neste item da classificação freudiana, os seguintes tropos: metáfora, metonímia, sinédoque, antífrase e a própria comparação.

Apenas para ilustrar, recorreremos a dois trechos de José Simão. Por ocasião da Campanha do Desarmamento, ocorrida em 2004 e idealizada pelo governo com intuito de se diminuir a violência no país, por meio da compra de armas em mãos da população, descobriu-se que, no interior de Pernambuco, estavam fabricando armas caseiras para vendê-las nos postos de compra do governo. Na verdade, tal atitude não só desmoralizava a própria campanha governamental, como também desvelava a enorme dificuldade financeira de grande parte da nossa população. Desvelava, ainda, o sempre precário índice de cidadania existente. Decorre desse fato, o comentário do cronista:

E o Zé Scafi me perguntou se eu tava de férias ou tava fabricando arma em casa pra vender pra Campanha do Desarmamento. E uma amiga disse que vai entregar a pistola do marido prum museu (03/08/2004).

Há no comentário um duplo efeito cômico. O primeiro sintetiza um deboche à Campanha do Desarmamento e à resposta da população perante tal campanha (parece que cada governo tem os cidadãos que merece) e, o segundo, o comentário malicioso que o termo *pistola* condensa, já que a um significante corresponde um excesso de significado: pistola = arma, e pistola, órgão sexual masculino, na linguagem gíria. Ademais, se a palavra *pistola* representa o gatilho para o humor, o vocábulo *museu* reforça-lhe o efeito jocoso, pois *mandar/entregar para o museu* é expressão popular que se refere ao destino de tudo aquilo que perdeu a função ou a utilidade.

Além desse exemplo, queremos apresentar um trecho da crônica, datada de dia 1º/10/2004, cuja condensação não só revela a avaliação do cronista em relação ao ato de votar, mas também capta o desânimo da população diante dos pleitos políticos: *E começou a contagem deprecívica: faltam três dias pra você procurar o título e encarar a urna eletrônica, aquele microondas cívico!* Interessante é que Todorov acaba, páginas adiante, denominando este tipo de condensação de *contaminação*.

De qualquer forma, o que intriga Todorov é o fato de que, ao classificar os chistes de pensamentos, Freud não mais se refira à condensação. Na opinião de Todorov, a designação freudiana *omissão* não só inclui a condensação, mas também relaciona esta à própria alusão, mesmo porque, para Freud, toda alusão se funda numa omissão. A justificativa se baseia nas próprias palavras de Freud (apud Todorov, p.319): “No fundo, toda alusão comporta uma omissão, a saber, a da seqüência de pensamentos que resulta na alusão”.

De fato, segundo Todorov, a única diferença entre o que Freud denomina *condensação* e aquilo que este designa como *alusão* é que a primeira é uma evocação simultânea (paradigmática), ao passo que a segunda é sucessiva (sintagmática). Na verdade, tanto a sobredeterminação, como a alusão – designações freudianas – são entendidas por Todorov como condensação, já que subsumem o extravasamento do significado de um significante.

Já ao comentar a *unificação*⁷⁸, categoria que Freud inclui tanto nos chistes de pensamentos quanto nos de palavras, Todorov é mais incisivo, pois, além de frisar a oscilação da concepção freudiana sobre tal categoria, também revela como Freud a torna contraditória na medida em que a aproxima da condensação. Todorov serve-se dos critérios da ausência e da presença para dirimir tal confusão:

A confusão é ainda mais importante na segunda nova característica da unificação, quando Freud aproxima unificação de condensação. Esta última, como vimos, consistia no fato de um significante qualquer evocar mais de um significado. A condensação é a relação entre a frase presente e uma ou mais frases ausentes (que a primeira simboliza segundo este ou aquele processo). Trata-se de uma relação *in absentia*. A unificação, ao contrário, sejam quais forem as hesitações sobre sua definição exata, é uma relação entre duas ou mais unidades, todas presentes (...) Trata-se, portanto, de uma relação *in praesentia* (Todorov, 1996:322).

De qualquer forma, o que nos parece mais interessante é a síntese proposta por Todorov com base no critério de ausência e de presença para discernir o que é condensação daquilo que ele chamará, páginas adiante, de *deslocamento*. Parece-nos, pois, com base no critério da presença, acima citado, que podemos entender o pensamento do dia, proposto

⁷⁸ Freud caracteriza, inicialmente, como *unificação* o jogo de palavras do qual decorre uma certa surpresa e cita como exemplo uma frase atribuída a Schleiermacher (apud Todorov, p.322), a saber: *Eifersucht ist eine Leidenschaft die mit Eifer sucht was Leiden schafft*, que pode ser traduzida literalmente como: *O ciúme é uma paixão que com zelo procura aquilo que gera o sofrimento*. Mais livremente poderíamos traduzi-la: *O ciúme é uma paixão masoquista, pois procura com afinho o próprio sofrimento*. Um outro exemplo freudiano, citado por Todorov (apud p.320), ilustra com mais propriedade o efeito humorístico decorrente deste jogo de palavras: *O mês de janeiro é aquele durante o qual fazemos promessas aos nossos amigos, e os outros meses são aqueles durante os quais nenhuma delas se realiza*.

por José Simão, na crônica datada de 1º/10/2004, como exemplo de deslocamento: *Patrimônio é um conjunto de bens, matrimônio é um conjunto de males.*

Também a inclusão do deslocamento na categoria freudiana de *falhas de raciocínio* é questionada por Todorov, para quem tal técnica é essencial e abrangente. Para Freud, o deslocamento subsume uma mudança do acento psíquico, um desvio do pensamento, ou seja, a um discurso segue-se uma resposta cujo curso destoia da colocação inicial. O deslocamento (no caso, um quiasmo) se configura de forma inquestionável no pretenso diálogo em que José Simão zomba da falta de perspectiva de Fidel Castro, que não reconhece a falência do seu regime:

E aí falaram pro Fidel: “A situação em Cuba está tão ruim que até as universitárias estão virando prostitutas”. E o Fidel: “Nada disso. A situação é tão boa que até as prostitutas estão virando universitárias” (22/09/2004).

Na realidade, Todorov não nega a perspectiva freudiana do deslocamento, apenas a enriquece, justamente porque destaca o duplo contexto de enunciação do chiste, ou seja, aquele que envolve o das réplicas entre as personagens, bem como aquele estabelecido entre o narrador/leitor ou, no caso do nosso *corpus*, entre autor/leitor. Portanto, se para Todorov (op.cit., p.326), o deslocamento é, na verdade, a *incoerência entre um discurso e uma resposta*, o trabalho de reinterpretação do leitor está, digamos, previsto nesta técnica.

Além disso, segundo pudemos concluir, o deslocamento é técnica comum em tiras humorísticas e HQs, e pode ser ilustrado toda vez que ocorre o que designamos de “diálogo frustrado” ou “não-diálogo”, ou seja, uma personagem A fala de um assunto X, e a fala ou resposta do interlocutor, ou seja, da personagem B, revela que não houve, de fato, a comunicação: este se reporta a um assunto Y. Em suma: fica patente ao leitor que o efeito perlocucionário foi frustrado.

Aliás, se bem avaliamos, o efeito cômico decorre não só da percepção do leitor quanto à quebra de expectativa no nível diegético (entre as personagens), mas também da conseqüente surpresa (e prazer) que tal desvio de rota acarreta no seu espírito. A título de endosso, lembremo-nos de que o elemento surpresa sempre foi valorizado pelos antigos que o relacionavam ao humor.

De qualquer maneira, vai-se delineando em nossas observações aquilo que era evidente para Cícero: há um humor de palavras e há um humor de ações e desta forma, o deslocamento pode se realizar tanto pelo jogo de palavras, como pela incongruência das ações de determinada personagem. Mas arriscamo-nos a afirmar algo mais: se o primeiro é comum à comicização extratextual e à diegética, o segundo parece ser típico da comicização diegética. Portanto, pela própria natureza do *corpus* escolhido, provavelmente, a nossa atenção já tenha se voltado para o alvo certo, ou seja, para o jogo de palavras como um elemento de sedução do leitor no jogo em que ambos - autor e leitor - transformaram a interação.

Cabe aqui um parêntese. É digno de nota o fascínio que os chistes têm exercido não apenas sobre os lingüistas, mas especialmente sobre os psicanalistas. Também Jacques Lacan rendeu-se a eles, na medida em que suas palestras eram pontilhadas por jogos verbais, conforme atesta Pierrakos (2003), sua estenotipista oficial que, durante 12 anos, registrou-lhes os seminários ministrados:

A língua lacaniana tinha uma outra característica: o uso bastante freqüente, para não dizer compulsivo, do chiste. Jogos de palavras, inversões de letras ou palavras que produzem sentidos burlescos, trocadilhos, salpicavam o discurso de Lacan. Citemos a famosa *pouvellication*, as três virtudes teologais: a *foire*, *lasciat* ‘*ogni speranza et l’archiraté*, a *sibériétique* (para a cibernética gelada) e a *lituraterre* entre outras. (op.cit., p.33-4)⁷⁹

⁷⁹ Em nota de rodapé (op.cit.,p.33-4) as palavras criadas (diríamos as contaminações) foram assim explicadas: 1ª) *publication* + *poubelle* = publicação + lixeira; 2ª) *foi* = fê, *foire* = feira; 3ª) *charité* = caridade; *archiraté* = supererrado; 4ª) *Sibérie* = Sibéria, *cybernétique* = cibernética; 5ª) *littérature par terre*= literatura por terra.

Sugestivo é ainda o questionamento feito pela “batedora de Lacan”, como Pierrakos se autodenomina (não sem uma pitada de derrisão), com relação à referida compulsão lacaniana pelos chistes:

Não se pode deixar de apreciar estes achados, que descendem diretamente dos virtuosismos da época surrealista, mas podemos nos perguntar em que eles eram necessários aos raciocínios e demonstrações que constituíam o eixo dos seminários. E podemos nos perguntar, também, como as pessoas que eram compelidas a reler Freud, devendo estar atualizadas com os escritos freudianos, não foram buscar nestes textos alguns indícios? (Pierrakos, 2003:34)

Na realidade, o que nos pareceu sugestivo na citação anterior diz respeito não só à crítica incipiente que nela se desvela, mas também ao fato – para nós gratificante – de que a associação humor/estética surrealista é bastante pertinente. Aliás, parece-nos simples, agora, inferir a razão desta pertinência: o surrealismo representou, por certo, um mergulho no inconsciente. O fascínio de Lacan pelos chistes bem o comprova.

É imprescindível ainda que registremos como Pierrakos (2003:35), ela mesma uma psicanalista, passa a criticar abertamente Lacan, ao afirmar que o uso de chistes e jogos verbais, por vezes crípticos, era uma maneira narcísica e sedutora de Lacan dominar a platéia dos seus concorridos seminários.

E mais: recuperando a divisão freudiana entre chistes inofensivos (*harmlos*) e chistes agressivos ou tendenciosos, a autora afirma que enquanto os trocadilhos produzidos por Raymond Queneau e Frédéric Dard, por exemplo, marcavam-se pela alegria (op.cit., p.34-5), as criações chistosas lacanianas eram marcadas pela derrisão. E, retoricamente, se pergunta:

Estarei indo longe demais ao dizer que as brincadeiras, os trocadilhos e a inversão de letras ou palavras de Lacan eram raramente *harmlos* e que, pelo contrário, seu objetivo era extremamente ofensivo e agressivo?

Isso posto, fechemos o parêntese e voltemos às análises de Todorov que, ao criticar a perspectiva lacaniana de associar a condensação à metáfora e o deslocamento à metonímia - perspectiva esta que se tornou lugar comum pelo endosso generalizado que recebeu, inclusive de lingüistas - recupera os critérios de ausência (a questão da evocação) e presença (sentidos dados no texto) para marcar tais distinções:

Vê-se (...) como são parciais as tentativas feitas nas pegadas de Lacan, de juntar os dois conceitos freudianos, condensação e deslocamento, a categorias retóricas como a metáfora e a metonímia (...) A condensação engloba todos os tropos, tanto a metáfora quanto a metonímia, assim como outras relações de evocação de sentido; o deslocamento não é uma metonímia, não é um tropo, pois não é uma substituição de sentido, e sim uma correlação de dois sentidos co-presentes..... (Todorov, 1996: 330).

A importância de tais critérios é reiterada adiante:

Permanece a necessidade de manter uma distinção fundamental, que não exerce nenhum papel em Freud: a das relações que se estabelecem entre as partes *presentes* de um enunciado e das relações que se formam entre essas mesmas partes, assim, como outras, *ausentes* (op.cit.,p.331).

Finalmente, Todorov ainda analisa os trocadilhos e os jogos de palavras o que, para nós, se reveste de grande importância, dado o número excessivo deles nas crônicas de José Simão. Discordando do preconceito mais ou menos comum entre alguns estudiosos de que os jogos de palavras são superiores aos trocadilhos, uma vez que os primeiros trabalham com significados e os segundos com significantes, Todorov rejeita tal distinção, quando conclui:

Portanto no discurso não há relação entre significantes sem relação entre significados: não há diferença, nesse sentido, entre “trocadilhos” e “jogos de palavras”; tudo o que podemos observar é a maior ou menor riqueza da relação semântica, a maior ou menor motivação da relação entre significantes (op.cit., p.334).

Sempre lamentando o desconhecimento retórico de Freud - “Nunca lamentaremos demasiado a ignorância de Freud com relação à retórica” – Todorov (op.cit., p.334) lança mão das figuras como a *paronomásia*, a *antanáclase*, a *silepse*, as *contaminações* e os *trocadilhos* para explicar as relações entre significado e significante, em suma, para explicar os mecanismos responsáveis para a consecução dos chistes, ou *mots d’esprit*.

A paronomásia reúne, na mesma frase, palavras com sons quase idênticos, mas com sentidos totalmente diferentes. Na verdade, a paronomásia é sintagmática: “A técnica consiste em aproximar na cadeia sintagmática duas palavras cujos significantes se assemelham, mas cujos significados são independentes.” (Todorov, 1996: 332). É comum o uso deste recurso nas crônicas de José Simão com intuito de se criar o efeito cômico.

Por ocasião da “guerra das cervejas” (vide p.69-70 desta tese), vieram à luz muitos artigos nos quais se comentava se a atitude do cantor Zeca Pagodinho fora ou não ética, uma vez que este fizera a propaganda para outra marca de cerveja, antes de ter terminado o seu contrato com a Schincariol. O comentário do cronista é um exemplo feliz de como o uso da paronomásia pode ser comicamente eficaz, principalmente se temos ciência do apego do cantor à cerveja: *E ele não é ético nem antiético, é etílico* (16/03/2004).

O mesmo recurso pode ser apontado no trecho que se segue:

E diz que a melhor coisa do jogo Brasil e Venezuela foi quando caiu o áudio do Galvão Urubueno. Caiu o áudio para o gáudio dos telespectadores (12/10/2004).

Como sabemos, o cronista esportivo Galvão Bueno, da Rede Globo, é um dos alvos prediletos de José Simão, a ponto de este, inclusive, ter-lhe feito uma “deferência”, ou

seja, a de mudar a forma de designá-lo: de Galvão Bueno⁸⁰ para *Galvão Urubueno*. Ademais, é bastante curiosa a construção da paronomásia *áudio/gáudio*, principalmente porque o último vocábulo destoa da linguagem extremamente popular, usual nas crônicas em questão. De qualquer forma, o cronista se aproveita dos problemas ocorridos na transmissão do jogo (ausência de som), para reiterar a sua avaliação sobre o comentarista, já que - ironicamente – é o silêncio deste que deixa o telespectador feliz. O cronista, sobretudo.

Outros efeitos cômicos, resultantes da mesma estratégia, podem ser notados em:

E adorei a declaração do Shwarzenegger: “O pênis não é um músculo”. Ele disse que o pênis não é um músculo porque o dele deve ser MINÚSCULO! Rarará! (13/10/2004)

E mais notícia sobre padre praticando pedofilia? Então não é mais pedofilia, é PADREFOLIA! Sacranagem! E aí perguntaram pro Michael Jackson o que ele queria ser quando crescer. Padre! Rarará! (17/09/2004)

Interessante é que, nos trechos grifados, o uso das paronomásias (*músculo/minúsculo* e *pedofilia/padrefolia*) coincide com o comentário debochado do cronista a respeito de assunto colocado no enunciado anterior, o que nos faz pensar que tal jogo de palavras empresta à avaliação do cronista um tom peremptório, de verdade definitiva, até porque parece não admitir réplica.

⁸⁰ Na crônica do dia 27/08/2004, época de Olimpíadas, o cronista afirma: *E o Galvão Bueno já ganhou novo apelido: AGOURÃO Bueno!* Já na crônica seguinte (28/08/2004), José Simão esclarece e confirma a origem da deferência: *E sugestões para o Brasil ganhar mais medalhas: 1) incluir outras modalidades, como palitinho, truco, reco-reco, pega vareta e bronha! 2) proibir o AGOURÃO Bueno, secador oficial das Olimpíadas, de narrar os jogos. (...)*

Notamos nesses exemplos, sobretudo no último, como a estrutura dual da paronomásia embute, por vezes, a associação causa/consequência que é reforçada, inclusive, pela própria entonação. Mais interessante ainda é que o tom descendente, típico da apódose⁸¹, coincide com o elemento deflagrador do riso. Há, pois, um duplo fecho: de sentido e de entonação. Uma última observação: criar a contaminação *padrefolia* para fazer par com *pedofilia* é genial; inventar *sacranagem* no lugar de *sacanagem* também.

Também a antanáclase, que envolve a repetição da mesma palavra, com diferentes sentidos, apontada por Todorov como um outro recurso eficiente para a geração do humor, aparece constantemente no *corpus* escolhido. A citação de Todorov, segundo a qual “a diferença entre paronomásia e antanáclase é a existente entre a semelhança e a identidade” (op.cit.,p.335) é providencial até porque nos facilitou a seleção de algumas antanáclases presentes nas crônicas em questão. Vejamos alguns delas, cuja criação foi motivada por ocasião do último pleito municipal:

E um amigo meu levou a cola e na hora de votar percebeu que era a lista do supermercado: dois yogurtes, um mamão e três quilos de café. E um outro amigo meu cheirou a cola e ficou indeciso entre o Maluf e a Dra Havanir. E eu nem lembro em quem votei porque peguei a cola emprestada (05/10/2004).

Aproveitando-se do fato de que a mídia, sobretudo a televisiva, aconselhava o uso da cola eleitoral visando facilitar o voto eletrônico, o cronista joga com dois sentidos (presentes) da palavra *cola* não só para revelar o pouco envolvimento que o processo eleitoral tem despertado nele (*E eu nem lembro em quem votei porque peguei a cola emprestada*) e na população (alguns confundem a cola eleitoral com a lista do supermercado, este um papel talvez bem mais importante), mas também para debochar de

⁸¹ “Muitas frases se dividem em duas partes: a primeira, que termina pelo tom mais alto, recebe o nome de *prótase*, e a segunda, marcada pelo tom descendente, o de *apódose*. A *prótase* é a parte que cria a expectativa, a curiosidade, a tensão; na *apódose* se desfaz esta tensão. Esta estrutura é um fator importante da expressividade e pode ser observada nos provérbios e frases dirremáticas, (...)” N. Martins (1997:175).

alguns candidatos, já que por estar drogado (*E um outro amigo meu cheirou cola*) e, provavelmente, não-consciente, o amigo do cronista ficou indeciso entre votar no Maluf e na Dra Havanir: o primeiro, um candidato sabidamente envolvido em uma série de processos de corrupção; a segunda, uma candidata histriônica.

Um outro exemplo bastante criativo aparece por ocasião das Olimpíadas, a propósito de uma informação impertinente (entre inúmeras outras, segundo o cronista) feita por Galvão Bueno a respeito de uma escultura do Centauro.

E o Galvão ainda deu uma informação que abalou o planeta: “O pênis do centauro mede 45 cm.” Centauro de Itu! Quero ver quem vai centauro em cima! (17/08/2004)

O jogo verbal feito por José Simão não só ridiculariza o comentário do locutor, via ironia (*a informação abalou o planeta*), mas também parece sugerir que o próprio locutor deva testar a procedência das suas afirmações (*Quero ver quem vai centauro em cima!*), mormente se considerarmos que Galvão Bueno é sempre rechaçado nas crônicas de José Simão. De qualquer forma, o jogo centauro = ser mítico, metade cavalo, metade homem e centauro, que evoca, pela semelhança sonora, o verbo sentar, pode ser considerado uma *antanáclase degradada* (grifo nosso), visto que se funda em um “erro” ortográfico.

Mas, resta-nos ainda o comentário sobre as demais categorias propostas por Todorov, a saber: a silepse, as contaminações e os trocadilhos. Se, conforme pudemos constatar, tanto a paronomásia quanto a antanáclase se pautam pelo critério da presença – ambos os termos que realizam o jogo de palavras aparecem na cadeia sintagmática – a silepse, segundo Todorov, é basicamente paradigmática já que um significante condensa vários sentidos, o que caracteriza uma relação de ausência, se considerarmos que só um significante aparece na cadeia sintagmática.

Definindo, pois, a silepse como a “possibilidade de uma palavra ter vários sentidos simultaneamente dentro de uma mesma frase” (op.cit., p.336), Todorov se questiona sobre um quarto elemento, já que o cruzamento de dois critérios deve originar quatro possibilidades e não três como as que temos até então (paronomásia, antanáclase e silepse). O trecho que se segue, além de reiterar a crítica a algumas indefinições da teoria de Freud, apresenta claramente a busca deste quarto elemento. Vejamos:

Acabamos de distinguir, com base na análise dos exemplos de Freud, duas categorias mal definidas por ele: a oposição entre *identidade e semelhança dos significantes*; a oposição entre *ocorrência única e ocorrência múltipla de um significante* idêntico ou semelhante (no caso em que há mais de um significado). Mas um sistema combinatório de duas dimensões produz quatro termos: pois bem, até agora só encontramos três: ocorrência única do mesmo, *silepse*; ocorrência múltipla do mesmo, *antanáclase*; ocorrência múltipla do semelhante, *paronomásia*. Onde está a quarta categoria, a ocorrência única do semelhante? Ela existe? Como imaginá-la? (op.cit.,p.336-7).

Interessante é que ao buscar tal resposta, Todorov não só resgata o termo retórico *contaminação*, mas também o identifica ao tipo de condensação realizada pela expressão *famillionária* no chiste, já famoso, citado por Freud (Parece que esta forma de sobrecarga é também comum aos sonhos). A explicação da quarta categoria merece, pela clareza, ser citada:

O significante “famillionária”, ocorrência única, remete a dois significados, *familiar* e *milionário*, cujos significantes não são idênticos, mas semelhantes. Para sugerir os dois significados, fomos obrigados a construir um significante composto, que abriga partes de ambos. O termo lingüístico para designar essa duas construções é *contaminação* (ou ainda *mot-valise*). (op.cit., p.337)

Portanto, o encontro deste quarto elemento leva-nos a uma conclusão imediata: tanto a silepse quanto a contaminação fazem parte de uma categoria maior: a da condensação e basicamente se realizam no eixo paradigmático. Ilustremos tais “subcategorias” com alguns comentários feitos por José Simão a propósito das Olimpíadas/2004 e do início do processo eleitoral à prefeitura e à vereança nas cidades brasileiras.

E diz que em natação levamos nabo sincronizado (28/08/2004).

Ereções 2004! O Pleito Caído! E a Marta Botoshop, misto de botox com Photoshop, diz que vai fazer o CEU da Saúde: ótimo manda todos os doentes para o céu e tá resolvido (28/08/2004).

E diz que o Brasil vai ganhar ouro em Assalto à Distância. E o Maluf em Assalto Ornamental! E o Henrique Meirelles vai levar ouro em revezamento de denúncias. (15/08/2004).

Alguns comentários se fazem necessários. O primeiro é a presença da silepse como elemento deflagrador do riso, já que a expressão *levamos nabo sincronizado*, além de evocar a expressão *levar/ganhar medalha em nado sincronizado* - dada a semelhança sonora entre nado/nabo - subsume o comentário escrachado do cronista, uma vez que *levar nabo* é metáfora popular que, de certa forma, eufemiza a expressão chula *tomar no cu*. De nado mesmo, nada.

O segundo comentário envolve não só as silepses *ereções* e *pleito* caído, designações usadas pelo cronista durante todo o processo eleitoral, mas cujas evocações e associações revelam a incongruência das eleições; pois, se, num primeiro momento, estas são associadas a *ereções*, no segmento lingüístico subsequente tal pleito é considerado *caído*.

Se bem inferimos, as eleições podem significar ereções e, portanto, prazer, apenas para os candidatos, já que uma certa frustração em relação ao governo Lula tem

acentuado o descrédito nos políticos e, conseqüentemente, nos pleitos que os elegem. Desse exemplo emerge também a questão da sexualização dos referentes, assunto a que nos dedicamos anteriormente.

Ainda nesse primeiro trecho, o que nos chama atenção é o fato de José Simão explicar a própria contaminação criada por ele para nomear a candidata à reeleição, Marta Suplicy, prefeita de São Paulo na época em que a crônica foi produzida. A designação *Marta Botoshop* condensa duas alusões: ao uso constante de botox e às fotos estampadas em *out-doors*, em que a então candidata aparecia bastante renovada.

Mas supomos haver mais, principalmente se acreditarmos - e acreditamos – que é comum a combinação humor/maldade (ou “maldadezinha inteligente”, segundo o próprio cronista). *Botoshop* remete também, dada à identidade sonora, a boto, associando melhor, ao bico do boto. A referência à boca proeminente da prefeita em virtude das aplicações de botox é recorrente em José Simão, pois, na crônica datada de 13/03/2004, ele já comparara a prefeita à namorada do Pato Donald. (*E a Marta já botou tanto botox que tá com o bico da namorada do Pato Donald*). De bico de pato a bico de boto: efeitos do botox.

Finalmente, um último comentário. É comum, nas crônicas do autor, o cruzamento de diferentes *scripts*, ligados aos assuntos do momento, com o objetivo único de se criar o efeito cômico. Tal sobreposição de *scripts* é ilustrada claramente no último texto, porque o cronista usa *frames* do assunto olimpíada para comicizar os escândalos perpetrados por nossos políticos.

Dessa forma, se o Brasil vai ganhar ouro em *assalto à distância*, alusão ao número excessivo de seqüestros aqui ocorridos, o Maluf será o campeão em *assalto ornamental*, alusão a todas as peripécias e artimanhas em que se envolveu tal político para provar que não é o correntista de conta vultosa, registrada em seu nome, na Suíça. Também Henrique Meirelles, presidente do Banco Central, teve seu nome envolvido em uma série de denúncias, justificando o palpite do cronista: *...vai levar ouro em revezamento de denúncia*. Convém lembrar que, para Freud (1996:1072):

A alusão talvez seja o meio mais usual e mais adequado para se criar o chiste e constitui o fundamento da maioria dos chistes de curta duração, os quais costumamos introduzir em nossa conversação e os quais não podem subsistir por si mesmos, se descontextualizados.⁸².

Uma última distinção feita por Todorov diz respeito aos trocadilhos os quais, segundo ele, encerram a evocação de dois significados cujos significantes são apenas semelhantes, embora não se realize a contaminação. Para que isso ocorra, há a necessidade de que, por exemplo, numa locução/expressão/provérbio bastante conhecidos, o significante 2 substitua o significante 1 por um parônimo. Todavia, quando Todorov cita o exemplo de Freud: “Viajei *tête a tête* com ele” parece-nos que este exemplo de trocadilho se faz no eixo sintagmático, uma vez que ambos os significantes permanecem.

Por outro lado, cremos, ainda que, quando José Simão encerra seus comentários com relação à polêmica entre Zeca Pagodinho e as duas cervejarias concorrentes, o provérbio final *O bom filho a casa entorna* (16/03/2004) pode ser entendido - concorde as explicações de Todorov - como um trocadilho. Na verdade, a nossa dúvida pode ser assim resumida: se Todorov (op.cit., p.336) afirma que a silepse, a contaminação e o próprio trocadilho preenchem a quarta casa – *a da ocorrência única do semelhante* – como se explica o exemplo citado no parágrafo anterior? Há dois tipos de trocadilhos?

De nossa parte, acreditamos que alterações em construções muito conhecidas – sejam elas provérbios ou expressões idiomáticas - podem ocorrer tanto no eixo sintagmático quanto no paradigmático, ou dito de outra forma: eles podem se realizar tanto via paronomásia quanto via silepse. Exemplo desta última afirmação se prende ao fato de que a expressão *salto ornamental* foi substituída por *assalto ornamental*, bem como no provérbio houve a mudança do verbo de *torna* para *entorna*. Segundo as explicações de Todorov, classificaríamos tal estratégia como silepse ou trocadilho?

⁸² *La alusión es quizá el más corriente y manejable de todos los medios del chiste y constituye el fundamento de la mayoría de los chistes de corta vida que acostumbramos a introducir en nuestra conversación, los cuales no pueden subsistir por si mismos ni soportan ser desarraigados del terreno en que nacen.*

Quando Todorov define a silepse como “a possibilidade de uma palavra ter vários sentidos simultaneamente dentro da mesma frase” (op.cit.,p.336) e o trocadilho como a substituição de um termo - de uma locução ou de um adágio - por outro foneticamente semelhante, mas diferente quanto aos sentido (*assalto ornamental* por *salto ornamental?*) de forma que o contexto possibilite ao leitor a percepção da mudança, está abordando duas técnicas diferentes? Todavia, se o leitor precisa ir além do que está escrito ou dito, não estamos diante de uma silepse? E quanto ao trocadilho paradigmático, ele não se funda na possibilidade de se apreender o termo original? A nosso ver a classificação silepse é redundante, visto que ela está presente em todo tipo de condensação.

Parece-nos, portanto, que voltamos às considerações iniciais. Os chistes retóricos são ditos espirituosos, e qualquer análise deles passa pela sua natureza verbal, melhor dizendo, fonético-fonológica. Os dois mecanismos básicos para que os construamos são a condensação e o deslocamento. O primeiro mecanismo envolve essencialmente um trabalho que parte do eixo paradigmático e tanto a contaminação, quanto a silepse (capacidade de evocação) bem como *trocadilho paradigmático* (grifo nosso) podem realizá-lo.

Na verdade, a condensação é a evocação de vários significados a partir de um significante, do que decorre a afirmação de que ela se pauta pela ausência. Já o deslocamento é sintagmático e o jogo verbal se realiza com a presença dos elementos. Como exemplo de deslocamento temos a antanáclase e a paronomásia e o próprio *trocadilho sintagmático* (grifo nosso), ou seja, aquele que modifica um dos termos de expressão conhecida, substituindo-o por um parônimo (*tête a bête*, por exemplo).

Pode parecer redundância, mas queremos frisar a característica que acreditamos ser constitutiva dos ditos espirituosos, sejam eles classificados como silepse, contaminação, trocadilhos, antanáclase ou paronomásia (a se manter a classificação todoroviana): eles subsumem uma brincadeira verbal cujo gatilho é acionado pelo significante. Isso implica dizer que o leitor deve ter a “possibilidade” de perceber tal brincadeira, que se torna eficaz,

ou seja, cria um efeito de humor, quando o leitor recupera, pela semelhança sonora, o elemento ausente e o compara ao elemento presente.

De qualquer forma, como o humor verbal pode decorrer de gatilhos de outra natureza (a sintática, por exemplo) parece-nos razoável entender - e assumir - a explicação de alguns estudiosos que preferem a designação genérica *trocadilho* apenas para os jogos de palavras que se estabelecem a partir de brincadeiras com os significantes. Sob este aspecto, convém frisar que é a percepção da brincadeira verbal por parte do ouvinte/ leitor o ponto-chave para a nossa restrição quanto ao termo silepse, segundo a explicação de Todorov. Uma metáfora é também uma silepse, mas ela não subsume, necessariamente, uma brincadeira sonora. É, pois, a nosso ver, a possibilidade de que o leitor recupere o termo original (*assalto ornamental* por *salto ornamental*) o que difere um trocadilho de uma silepse, entendida esta sob a perspectiva todoroviana.

Em outras palavras, não refutamos a concepção de que um trocadilho paradigmático seja uma silepse, ou seja, que concentre outros significados. O que questionamos – partindo-se da premissa que conseguimos penetrar na densidade do texto de Todorov – é que nem toda silepse se realiza via uma brincadeira sonora. E a percepção da brincadeira sonora é, segundo pensamos, condição fundamental para a existência de um trocadilho cujo intuito é criar um efeito de humor.

Já Tringali (1988:141), ao definir trocadilho como “um jogo espirituoso de palavras para se fazer efeito”, embora não avenge a questão da silepse e contaminação todorovianas, acrescenta à paronomásia e à antanáclase um outro recurso que ele denomina de reunião de sílabas (parece-nos estranha esta última designação) e aponta todos os três como caminhos para a consecução do trocadilho. Ademais, todos os exemplos apresentados por este autor reforçam o jogo fônico que os caracteriza. Apenas para ilustrar esta última informação, transcreveremos o exemplo do que Tringali designou “reunião de sílabas” que, a nosso ver, envolve a questão da segmentação, sobre a qual falaremos adiante. Observemos no texto como a brincadeira sonora (e visual) cria o efeito humorístico:

Quando um dia, Eduardo Prado disse a uma professorinha, mostrando-lhe uma cabana no campo: “- Ali se vive de amore.” Ao que a jovem que se chamava Alice respondeu: - “ E do ar do prado também.”

Isso posto, cumpre-nos ainda registrar que, embora Attardo, Todorov e Freud associem os chistes das palavras ao humor do *dicto*, e o chiste de pensamentos ao humor das coisas e ações (*res*), parece-nos inegável que a divisão de Cícero era mais abrangente, até porque explicar o humor passava não apenas pelos jogos verbais, mas também pelas ações jocosas ou hilárias praticadas pelas personagens de uma anedota, ou de uma comédia, por exemplo.

Aliás, como vimos anteriormente, a preocupação com a comicidade da comédia, diríamos, da narrativa cômica, permeou as indagações de estudiosos de várias áreas que buscavam entender o riso. Ademais se para a consecução do efeito cômico fosse imprescindível o verbo, Carlitos teria existido? É, pois, a constatação de que existe um humor mudo, que pode ser transmitido por gestos ou reproduzido pela linguagem, que nos leva a valorizar o humor das ações, embora estejamos cientes de que apenas em representações imagéticas (tiras, charges e até HQs da qual o texto de Bretécher é um exemplo interessante), bidimensionais (cinema mudo) ou tridimensionais (teatro, mímica), ele possa se realizar sem a mediação da linguagem verbal e, ainda assim, com muitas restrições. Diante do exposto, podemos afirmar que o humor das palavras nos remete ao domínio do audível, ao passo que o das ações, ao do visível.

4.2 - CHISTES RETÓRICOS: FORMA EVOLUÍDA DE HUMOR?

Quando estava escrevendo a obra *A interpretação dos sonhos*, Freud submeteu os manuscritos à apreciação do amigo Wilhelm Fliess e este, ao perceber o excessivo número de piadas relatadas, duvidou que os pacientes de Freud as tivessem contado e supôs serem de autoria do próprio Freud.

Este foi obrigado a confessar que apreciava e colecionava piadas sobre judeus e que o riso também era objeto de suas reflexões, dada a semelhança que ele percebia entre o trabalho simbólico que a mente executa enquanto sonhamos e aquele que ela realiza quando criamos os chistes. Entender a técnica dos últimos era, pois, uma forma de melhor entender os mecanismos da mente.

Ademais, Freud foi movido pela convicção de que o riso era uma forma, socialmente aceitável, que nos permite extravasar conteúdos sexuais e ou agressivos. “Algumas das técnicas preferidas dos chistes são as mesmas que os sonhos empregam para enganar o censor interno”, afirma Gay (1993:383), para explicar a convicção freudiana sobre o papel do riso.

Além disso (ou talvez por isso), para o médico vienense, o fazer piadas gera um prazer especial e os chistes se associam a regressões na medida em que permitem a vinda à tona de conteúdos recalcados que, por polidez, aprendemos a reprimir. Gay (1993:384), comentando Freud, assevera:

Assim, Freud via o chiste, fosse ele hostil ou obsceno, como sinuoso e bem disfarçado agente de gratificação. Com astutos rodeios, ele escapa às barreiras políticas, sociais e religiosas construídas para restringir, ou inibir totalmente, conversas sérias sobre assuntos delicados. Como a sociedade treina seus filhos para controlar a agressividade, os chistes representam uma saída bem vinda, talvez a única, para os desejos reprimidos.

Se a questão do prazer e da catarse inerentes à concepção freudiana do humor estão muito bem colocadas na citação de Gay, resta-nos ainda abordar a questão da evolução do humor. Afirmar que o homem é o único animal que ri já se tornou um truísmo. Mas inexiste unanimidade entre os pesquisadores quando se fala na aquisição de tal capacidade: ela é natural, instintiva, ou tem caráter evolutivo?

Parece-nos bastante pertinente reportar aqui a teoria evolutiva do humor acatada por Rapp (apud Raskin, 1985), até porque a entendemos como um endosso à idéia exposta

na citação anterior, na medida em que os trocadilhos e chistes representam uma forma mais elaborada, e, neste sentido, mais “evoluída” de humor. Expliquemo-nos.

Rapp defende a idéia de que algumas formas modernas do humor nada mais são do que reminiscências daquele grito ancestral e atávico, que expressava a satisfação (e descarregava a tensão) do homem das cavernas, quando este derrotava um inimigo. Em outras palavras, o grito primitivo se civilizou ao longo das eras, mas os resquícios dos diferentes estágios de evolução podem ser ainda perceptíveis nas três famílias teóricas (vide p.13 desta tese) as quais Rapp associa ao ridículo, aos jogos de palavras e ao rir de si mesmo, respectivamente. Em suma, o humor moderno traz em sua evolução genética as marcas de uma batalha.

Partindo de tal premissa - ao riso subjaz uma batalha - o ridicularizar alguém corresponderia ao humor mais primitivo, análogo àquele sentido pelo homem ancestral ao vencer o adversário. Obviamente, o vencedor era tomado por um sentimento de superioridade, e desfrutar os infortúnios do derrotado – caso este ainda estivesse vivo – desvela o mesmo sentimento de maldade que existe quando rimos dos defeitos e imperfeições físicas e morais do Outro. Gagos, fanhos, manquitolas, parvos, loucos são, ainda hoje, motivos de ridicularizações. (Aristóteles já o percebera).

Sob este aspecto, é interessante a pesquisa feita por Chandler (apud Raskin, 1985) com crianças na faixa de 8 anos de idade. Perguntadas sobre qual a melhor piada ouvida durante as férias, todas, sem exceção, reportaram aquelas em que a personagem estava em uma situação de infortúnio. Mais interessante ainda é observar que neste primeiro grupo evolutivo, a ridicularização do infortúnio e dos defeitos alheios (do perdedor) desvela a maldade/superioridade do vencedor. (Não nos parece gratuita a presença da maldade nos desenhos televisivos infantis).

De qualquer forma, este humor maldoso e primitivo (ou os resquícios dele) causa deleite não só nas crianças e se, na concepção de Rapp, representa uma evolução da luta física, Leacock (apud Raskin, 1985, p.22) é taxativo ao afirmar que tal tipo de humor

é anterior não só à própria linguagem escrita, mais à própria linguagem, sendo, pois, um humor que se expressa por ações:

Dessa maneira, ele {o humor primitivo} era mais velho do que a linguagem escrita, e sem dúvida mais velho do que a própria linguagem, pertencendo à fase dos grunhidos e latidos que deram origem à linguagem. Ele se expressava em ações, não em palavras.⁸³ (grifo nosso)

Tal afirmação nos parece extremamente reveladora, sobretudo porque corrobora a divisão assumida por nós de que há um humor mais ligado às ações e um humor mais ligado às palavras ou, como já o dissemos: um humor visível e um humor audível, o que, obviamente, não impede que ambos com frequência se imiscuem.

Se o primeiro estágio evolutivo do humor esclarece uma certa maldade e mesmo uma certa superioridade que intuímos ser, por vezes, inerentes ao humor, o estágio seguinte, segundo Rapp, encerra um grau maior de polidez, visto que a batalha física se transforma em duelo verbal do qual as charadas, as adivinhações, os trocadilhos são representantes: “O duelo toma a forma de charadas, quebra-cabeças, trocadilhos, respostas espirituosas e outras formas de humor verbal.”(Raskin,1985:23).⁸⁴

Comentando algumas pesquisas sobre o humor infantil, Raskin (op.cit.,p.21) endossa a idéia de que o humor verbal é menos acessível às crianças pequenas: os jogos verbais, porque dependem da capacidade de discernir ambigüidades, requerem um maior grau de abstração. Isso talvez explique o gosto que as crianças têm pelo humor mais primitivo, menos abstrato e menos polido e – poderíamos acrescentar – centrado nas ações.

De qualquer maneira, o que se nos afigura interessante é o fato de que, em alguns exemplos de humor verbal, a superioridade - típica do primeiro estágio - sutilmente se mantém. A charada, por exemplo, não guarda em si a idéia de competição e não pressupõe uma superioridade mental, vez que o locutor (protagonista), deliberadamente,

⁸³ *In such a form it was older than written language, and no doubt older than language itself, belonging in the age of grunts and barks out of which language arouse. It expressed itself in action, not in words.*

⁸⁴ *The duel took the forms of riddles, conundrums, puns, repartees, and other forms of verbal humor.*

esconde algo que cabe ao seu interlocutor (antagonista) decifrar de pronto, gerando neste último uma espécie de tensão?

Já o terceiro estágio pode ser explicado pela sublimação da agressividade, e Rapp, endossado por Raskin (op.cit.), o associa ao autocontrole. Este estágio corresponderia, assim, ao humor do perdedor por excelência, ou seja, àquele a quem se negou algo indispensável. A negação procede ou do vencedor ou das próprias imposições sociais. Entendemos que este tipo de humor se revela na capacidade que o homem tem de rir das suas frustrações ou das limitações que a sociedade lhe impõe. É um humor que poderíamos reputar estóico: rir das próprias mazelas é uma forma de conviver com elas. Parece que as palavras de Raskin não nos desmentem:

Para o indivíduo que sofre com as repressões decorrentes dessas imposições {sociais}, o humor supressivo é a melhor terapia, a melhor forma de ignorar o sistema. É interessante notar que o humor supressivo requer uma pitada de liberdade, uma não saudável combinação da repressão com alguma possibilidade de rir da repressão e ainda assim conviver com ela (op.cit.p.1985).⁸⁵

Em suma, os diferentes estágios evolutivos do humor parecem comprovar a idéia de que a intenção de injuriar deve ser sempre contida, e, neste sentido, encobri-la, disfarçá-la por meio de jogos verbais ou sublimá-la por meio de uma dose de estoicismo são formas mais civilizadas de externá-la. É clara agora a frase axiomática de Grotjahn, com a qual Raskin (1985:24) encerra o item sobre a evolução do humor: “Quanto melhor o disfarce, melhor a piada”⁸⁶. A questão do disfarce e da desambigüização (ou do *acobertamento /desvendamento*) será considerada adiante.

Dois pontos nos parecem sumamente importantes na teoria de Rapp. Primeiro, que o humor tem um caráter agressivo inquestionável: “Não há humor a favor”, como bem

⁸⁵ *For the individual who suffers from the repressions resulting from these impositions, the suppression humor is the best therapy, the best way to get it out of his system. It interesting to note that the humor of suppression requires a modicum of freedom, a certain unhealthy combination of repression and of some possibility to laugh at it and still get away with it.*

⁸⁶ *The better the disguise, the better the joke.*

afirmou Paiva (apud Travaglia, 1990:69). O que pode variar é o grau de agressividade ou a dissimulação que se faz dele. Nesse sentido, o humor de ação - mais primitivo - é abertamente maldoso, agressivo. Sobretudo contra o outro. Já humor verbal, cujo foco é o próprio jogo de palavras, não exclui a agressão, apenas nos distrai dela. Por outro lado, o rir das próprias mazelas pode parecer superior, mas não deixa de ser uma auto-agressão, típica, por exemplo, do *self disparaging*, ou seja, da auto-depreciação.

O segundo ponto a destacar diz respeito à aparente amenidade do humor de palavras, visto que neste o aspecto lúdico se sobressai. Talvez seja por isso que Freud o tenha valorizado tanto, especialmente as suas técnicas. E é exatamente sobre as técnicas de brincar com as palavras, ou seja, sobre a construção dos chistes e/ou trocadilhos, que falaremos agora. Convém apenas notar que, embora sejam usados com frequência e facilidade no campo do humor, não são exclusividade deste.

Mas, afinal, o que são, em termos lingüísticos, os trocadilhos e/ou chistes?⁸⁷

4.3 - TROCADILHOS: TEORIAS LINGÜÍSTICAS

Do ponto de vista lingüístico, os trocadilhos são fenômenos que envolvem o significante. De um ponto de vista menos específico, trocadilhos representam brincadeiras faladas, que devem ser lidas em voz alta. Resta implícito, por conseguinte, que os trocadilhos ou jogos de palavras devem ser “audíveis”, devem envolver jogos fônicos. De qualquer forma, o fato de serem reconhecidos mais pelo aspecto lúdico transforma-os em poderosa arma para o humor. Gay (1993:384) bem o registra:

Sob a defesa de que não devem ser levados a sério, os chistes podem vingar um insulto, voltando-o espiritualmente, contra o agressor, esvaziar o pomposo e o soberbo, tornando público seus defeitos ocultos, criticar uma autoridade normalmente protegida contra desafios.

⁸⁷ Entendendo que os trocadilhos e chistes são jogos verbais, usaremos as duas palavras, a partir de agora, como sinônimas. São acima de tudo ditos espirituosos que tanto podem se realizar no eixo sintagmático, como paradigmático, por deslocamento ou por condensação, mas cuja característica fundamental é o fato de embutirem “brincadeiras” sonoras.

Sob este aspecto, a piada chistosa é catártica porque, além de driblar a autoridade, o sério, subverte o respeito e dá vazão, de forma aparentemente ingênua, à agressividade e à libido. Acreditamos que o aspecto lúdico, que os jogos de palavras encerram, confere aos chistes o ar de ingenuidade necessário para que digamos “coisas feias e desrespeitosas” de forma amena, de forma socialmente aceitável. (Até na dicotomia forma-conteúdo, o riso é contraditório, retórico, dialético).

E foi justamente a percepção de que os chistes e trocadilhos subsumiam uma poderosa técnica de driblar interdições sociais que levou Freud a considerá-los como agentes de gratificação. Embora produzam um prazer substituto, favorecem a catarse. Mais importante ainda: com pouco dispêndio de energia psíquica. Novamente, as palavras de Gay (1993:384) são providenciais:

Qualquer que seja seu objetivo, Freud analisa o chiste bem sucedido como uma economia de recursos internos. Pois as proibições que a sociedade impõe e os indivíduos internalizam exigem, para a sua manutenção, um dispêndio contínuo de energia que o chiste, ou outras fontes de riso, reduz. Trata-se de maneiras econômicas de gozar mais uma vez os prazeres de que os humanos civilizados foram obrigados a abrir mão, devido à socialização.

Uma outra característica a ser destacada diz respeito à intencionalidade que lhes é subjacente: os trocadilhos são exemplos típicos de fala consciente, metalingüística, não casual. Sob esse prisma, os trocadilhos representam um uso artístico da linguagem, mesmo que por meio deles se deflagre o humor.

Isso posto, cumpre-nos, a partir de agora, percorrer as principais teorias lingüísticas sobre os trocadilhos. Move-nos a intenção não só de nos situarmos em relação às pesquisas realizadas, mas, fundamentalmente, a de adquirirmos conhecimentos necessários à consecução desta tese.

4.3.1 - AS DIFERENTES TAXIONOMIAS

Para Attardo (1994:111), a pesquisa sobre trocadilhos é vasta, porém inconclusa e ainda se revela como um campo promissor para estudiosos de várias áreas. Os dados de tais pesquisas, feitas freqüentemente sob viés antropológico, permitem afirmar serem os trocadilhos fenômenos universais.

Constatando que o interesse da lingüística pelos trocadilhos geralmente se manifesta sob forma de taxionomias, Attardo (op.cit.) destaca quatro grandes grupos taxionômicos conforme tenham como base: a) os fenômenos lingüísticos; b) a estrutura lingüística; c) a questão da distância fonêmica; d) o ecletismo.

Como a paronímia e a homonímia são conceitos recorrentes em quase todas as taxionomias citadas, julgamos oportuno recuperá-los. Dois termos são parônimos, quando sua representação fonêmica é similar, mas não idêntica. Dois termos são homônimos quando suas representações - gráfica (homógrafos) ou fonêmica (homófonos) - são idênticas, o que significa dizer que, basicamente, são pronunciados da mesma forma e, sob este aspecto, o significado “correto” a ser recuperado pelo ouvinte é totalmente dependente do contexto textual ou extratextual.

E é justamente o jogo com a identidade e/ou a similaridade fônica que constitui uma das técnicas básicas dos trocadilhos. Melhor dizendo: é justamente tal similaridade ou identidade que permite ao locutor “enganar” o seu leitor, ou brincar com este, já que elas subsumem pistas ou desvios interpretativos. Na realidade, grosso modo, podemos dizer que os trocadilhos são brincadeiras verbais deflagradas a partir do significante.

4.3.2 - TAXIONOMIAS BASEADAS EM FENÔMENOS LINGÜÍSTICOS

Uma taxionomia baseada em fenômenos lingüísticos tentará descrever todos os fatos lingüísticos que podem ocorrer nos trocadilhos, mas nunca conseguirá, por óbvio, ser

exaustiva. Attardo (op.cit.) destaca, neste grupo, a taxionomia de Duchàcek's por reputá-la a mais completa.

Duchàcek's (apud Attardo, p.113) aponta a homonímia (incluindo aí a homofonia, a homografia e a paronímia), a polissemia, a antonomia, a atração morfêmica (*delirium tremens* > *delire d'un homme très mince*)⁸⁸, a tendência à motivação (*souffrante* para *allumette*)⁸⁹ e a contaminação (o conhecido termo *famillionário*, da piada contada por Freud, nos *Chistes retóricos*) como os principais fenômenos lingüísticos envolvidos nos trocadilhos.

De qualquer forma, embora a taxionomia proposta seja bastante elaborada, Attardo (op.cit., p.114) aponta-lhe algumas impertinências, uma vez que as categorias apresentadas se baseiam em critérios gramaticais diferentes: homonímia e paronímia, por exemplo, são fenômenos lexicais; já a tendência à motivação envolve fatores psicológicos.

Jogos de palavras que poderiam ser classificados segundo a taxionomia de Duchàcek's são freqüentes no nosso *corpus*. Os exemplos de contaminações abundam:

E a Martaxa? O debate foi um Debate na Marta. Todos só queriam debater nela.
(07/08/2004)

Não há qualquer dificuldade para o leitor perceber a brincadeira contida na contaminação *Martaxa*: a então prefeita Marta Suplicy sobrecarregou a população paulistana com uma série de novas taxas, da qual a mais conhecida talvez tenha sido a taxa

⁷⁹ Traduzir a expressão latina *delirium tremens* para *delire d'un homme très mince* (delírio de um homem muito magro) encerra uma brincadeira verbal restrita ao idioma francês, uma vez que, via de regra, é difícil encontrarem-se palavras que mantenham a similaridade fônica, quando traduzimos o trocadilho para outro idioma.

⁸⁹ Não consideramos um trocadilho a associação entre *souffre* (enxofre) e *allumette* (fósforos), pois não há entre tais lexemas qualquer similaridade sonora. Em nota de rodapé, o editor esclarece a motivação extralingüística para o possível uso neste pretenso trocadilho: antigamente, os fósforos continham enxofre.

do lixo. É este mesmo fato que justifica o uso de uma outra contaminação (*martalidade*) na crônica do dia 22/09/2004:

“Taxa de martalidade”: números de paulistanos que morreram quando receberam as contas da prefeitura.(22/09/2004)

Indiscutivelmente, o humor tende ao exagero, mas a produtividade de tal contaminação (taxa de *martalidade* por taxa de mortalidade) é inegável. Aliás, como dissemos no início desta tese, a então prefeita Marta era um dos alvos preferidos das “maldadezinhas” do cronista. Usar nomes próprios para criar as contaminações parece ser um recurso comum, como se observa também na piada abaixo, a propósito de uma pretensa solução dada pelos homossexuais cubanos, sabidamente discriminados no regime de Fidel Castro. Vejamos:

E tinha uma boate gay em Cuba chamada El Periquiton.O Periquitão. E aí o Fidel mandou fechar. Em represália os gays abriram uma outra boite gay chamada Gayvara! Rarárá!
(22/09/2004)

Muito interessante é que a mudança do nome da boate de *El Periquiton* para *Gayvara* (a contaminação) mantém a malícia comum ao humor sexual, mesmo porque se *periquitão* é uma designação popular e hiperbólica para o órgão sexual masculino, este também é evocado na expressão *Gayvara*, visto que a palavra *vara* é outra expressão gíria que cumpre a mesma designação. Nomear uma boate *gay*, evocando o nome do companheiro de Fidel, só poderia mesmo ser entendido como represália ao gesto preconceituoso do ditador.

4.3.3 - TAXIONOMIAS SISTEMÁTICAS

Segundo Attardo (1994), essas taxionomias consideram categorias lingüísticas muito amplas e não específicas dos trocadilhos, já que podem servir para classificar outros fenômenos lingüísticos. Uma taxionomia bastante produtiva dentro deste segundo grupo é aquela que considera os eixos sintagmáticos e paradigmáticos como base para as classificações, o que, de certa forma, nos remete a Todorov.

Também para Attardo (op.cit.), os *trocadilhos paradigmáticos* envolvem os dois sentidos de uma expressão lingüística, embora apenas um deles esteja presente no texto, cabendo, pois, ao leitor /ouvinte encontrar o segundo termo no seu estoque de homônimos ou parônimos. Já os *trocadilhos sintagmáticos* são, para este autor, mais problemáticos, porque não há coincidência entre as definições propostas por diversos estudiosos. De qualquer forma, fundamental aos dois tipos de trocadilhos é o fato de eles sempre trabalharem com os dois sentidos de uma expressão lingüística: o sentido dado e o sentido-alvo.

Entre as várias teorias sistemáticas, Attardo (op.cit.) expõe mais detalhadamente a de Milner, de 1972 e a de Hausmann, de 1974.

4.3.3.1- TAXIONOMIA DE MILNER

Destacando que a taxionomia de Milner prevê três classes de trocadilhos - paradigmáticos, sintagmáticos e quiásticos - e que tanto os trocadilhos paradigmáticos quanto os sintagmáticos trabalham com inversões de natureza a) fonológica; b) morfológica c) sintática d) lexical e) situacional, Attardo (op.cit.p.115) lista uma série de exemplos propostos por Milner e a nossa intenção, ao transcrever alguns deles, é comentar não só as dificuldades que tivemos com tal classificação, mas também enriquecer o nosso repertório com o maior número possível de técnicas trocadilhescas. Iniciaremos pelos trocadilhos paradigmáticos.

a) Como exemplo de inversão fonológica paradigmática, temos:

*Diplomacy: The noble duty of lying for one's country.*⁹⁰ (Milner, apud Attardo).

Neste verbete, houve uma definição humorada, pois, se a diplomacia é um dever nobre, ela não se casaria com o mentir (*lying*), mas com o morrer (*dying*). É a percepção da troca fonêmica de /d/ por /l/ que deve ser resgatada pelo leitor/ouvinte para que o risível se estabeleça.

b) Para ilustrar a troca paradigmática morfológica, Milner (apud Attardo) cita um exemplo *Genius is 1% inspiration and 99% perspiration*⁹¹ que nos pareceu estranho porque se, para este autor, os trocadilhos paradigmáticos trabalham com a ausência de um termo, não conseguimos perceber que ausência cabe ao ouvinte preencher no trocadilho, cuja criação é atribuída a Einstein. Em outras palavras, que termo, como leitores, devemos descobrir? Um comentário: este é de fato, a nosso ver, um trocadilho sintagmático realizado via paronomásia, conforme definida por Todorov (1996).

c) Já o exemplo, que Milner indica como inversão sintática paradigmática, a saber: *All teachers of children who are mentally retarded*⁹², claramente o identificamos como uma ambigüidade, uma vez que o relativo *who* tanto pode ter como antecedente professores (*all teachers*) ou as crianças (*children*). É, pois, a ambigüidade, o engano, que gera o riso. Não vemos também neste exemplo um trocadilho paradigmático; aliás, nem consideramos tal exemplo um trocadilho: não há nele um jogo sonoro entre palavras.

d) Como exemplo de inversão paradigmática lexical, Milner (apud Attardo, 1994:115) nos fornece o seguinte exemplo: *His sins were scarlet but his books were read*⁹³. Embora reconheçamos a presença do trocadilho, não o reputamos unicamente

⁹⁰ Diplomacia: o nobre dever de mentir pela pátria.

⁹¹ O gênio é (resulta de) 1% de inspiração e 99% de transpiração.

⁹² Todos os professores de infantes que são mentalmente retardados...

⁹³ Seus pecados eram escarlates (graves), mas seus livros eram lidos (vermelhos).

paradigmático. Em outras palavras, se a identidade sonora entre *read* (lidos) e *red* (vermelhos) garante a classificação proposta por Milner, ou seja, de que este trocadilho é paradigmático, parece-nos inegável que os sintagmas *were scarlet/were read* colaboram na construção do jogo, apesar de não haver uma notória semelhança sonora entre estes. Exemplos como este talvez justifiquem as oscilações classificatórias.

e) Muito estranho ainda nos pareceu o exemplo de inversão paradigmática situacional: *Traffic warden giving a ticket to her own son*⁹⁴. Uma policial de trânsito multar o próprio filho pode até ser engraçado, pode até representar o cúmulo do azar ou da responsabilidade, mas não nos parece exista aí um trocadilho.

Apenas para ilustrar, anotaremos ainda alguns exemplos propostos por Milner para os trocadilhos sintagmáticos. Como trocadilho sintagmático com inversão fonológica, Milner nos oferece o seguinte exemplo:

*You've had tee many martoonis.*⁹⁵

Neste trocadilho, provavelmente um comentário jocoso entre jogadores de golfe, há a sugestão de que ambos estão alcoolizados, o que se infere não só em decorrência da inversão entre *tee* (buraquinho onde a bolinha de golfe deve ser encaixada) e *too*, mas ainda porque a palavra criada *martoonis* evoca a bebida Martine.

Parece-nos que o “correto” seria a afirmação: *You've had too many marteenis*, (por *martines*) onde o uso do *too* trabalharia não só com o pressuposto de que ambos beberam (*too* = também) mas que beberam demais (*too* = demais), fato que talvez explique o própria erro da afirmação, ou seja, a inversão da ordem dos termos (*tee* por *too*), como resultado da embriaguez. De fato, ambos “encaixaram” muitos martines, mas bolinhas de golfe (*tee*) mesmo, certamente nenhuma.

⁹⁴ A policial de trânsito multou seu próprio filho.

⁹⁵ Você “encaixou” muitos martines?

Também, quanto ao exemplo que Milner (apud Attardo, p.116) apresenta como inversão sintagmática situacional - *A dog taking his master for a walk*⁹⁶ - alguns comentários podem ser feitos. Pode ser risível tal situação? Sim, já que o *nonsense* é uma possibilidade de humor. Na realidade, a inversão sintagmática sintática (inversão das funções sujeito/objeto) cria uma situação engraçada, porque anormal. Contudo, se entendemos que para haver um trocadilho deve existir alguma semelhança sonora - mínima que seja – perguntamo-nos: qual a similitude sonora entre *dog* e *master*? Não concordamos, pois, que exista aí um trocadilho.

Constatando que é difícil diferenciar o que Milner aponta como trocadilho sintagmático (o segundo elemento também está presente na cadeia sintagmática) daquilo que ele aponta como trocadilho quiástico, Attardo (op.cit.), apesar de reconhecer que a taxionomia de Milner é pouco extensiva, reputa-a a mais sistemática.

Alguns exemplos propostos por Milner ajudam-nos a entender a estrutura do quiasmo, ou seja, as repetições que na cadeia sintagmática seguem o esquema *xyyx* e cuja designação decorre da forma da letra grega “chi” (X), que nos leva à idéia de cruzamento, de inversão. Seguem-se as classificações com os respectivos exemplos:

a) inversão quiástica fonológica:

*Yesterday the dear old **queen** gave an audience to the **queer** old dean.*⁹⁷

Interessante neste trocadilho quiástico é a dupla inversão que os fonemas da língua inglesa permitiram realizar. O fenómeno da troca dos fonemas, sobretudo os iniciais, é chamado de *spoonerisms*⁹⁸ pelos lingüistas (*queer* por *dear* e *dean* por *queen*). O que nos parece extremamente feliz neste trocadilho é que ele concentra outra inversão, referente esta aos fonemas finais: *queen* (rainha) passa a *queer* (decano). Com um adendo: o termo

⁹⁶ Um cachorro levando seu dono para passear.

⁹⁷ Ontem a querida e velha rainha deu uma audiência para o bizarro e velho decano.

⁹⁸ *Spoonerism = the transposition of initial or others sounds of words, as in blushing crow for a crushing blow* (Webster`s Universal College Dictionary p.760)

old representa, de forma quase visível, o eixo em torno dos quais as inversões se processam.

Em termos de metrificação e de similitudência, também a construção deste trocadilho é brilhante. Na verdade, diríamos, que é um trocadilho quase literário, o que talvez justifique que o tenhamos encontrado para ilustrar o verbete sobre *spoonerism* que figura na página 519, do *Novo Dicionário Balsa das Línguas Inglesas e Portuguesa*. Mas de qualquer forma, parece-nos inegável que um trocadilho bem feito é sempre fonte de prazer para quem o cria e para quem o lê, e isso talvez justifique a inclusão de muitos deles em estudos sobre o humor.

b) inversão quiástica morfológica:

*Girls who do not repulse men's advances are often girls who advance men's pulse.*⁹⁹

c) inversão quiástica sintática:

*The fair sex: Yes. The sex fair: No.*¹⁰⁰

d) inversão quiástica lexical:

*Mind your till and till your mind.*¹⁰¹

e) inversão quiástica situacional:

*The house in the garden, the garden in the house*¹⁰².

⁹⁹ Garotas que não rejeitam o avanço dos homens são, freqüentemente, garotas que avançam neles.

¹⁰⁰ O belo-sexo? Sim! O sexo delicado? Não!

¹⁰¹ Cuide do seu dinheiro e enriqueça a sua mente.

¹⁰² A casa no jardim, o jardim na casa.

Embora reconheçamos neste último exemplo a presença de um quiasmo, não vislumbramos nele qualquer centelha evocativa de humor: em suma, não o reputamos um dito espirituoso. Nem todo trocadilho é, portanto, espirituoso. A idéia do prazer, do lúdico reaparece. A questão da economia psíquica, inerente aos chistes, segundo Freud, emerge num *insight*: o trocadilho espirituoso deve trazer no seu jogo significante/significado a chave, a centelha, o gatilho que deflagra o humor. A esta questão retornaremos em momento oportuno.

Na verdade, parece-nos indiscutível que esta terceira categoria (a dos quiasmos) é a mais facilmente perceptível pelo ouvinte/leitor, sobretudo porque, via de regra, há homonímia (e homofonia) entre os dois termos que realizam a inversão, como podemos notar nos exemplos **b**, **c** e **d**, anteriormente citados. Portanto, o quiasmo – trocadilho sintagmático - tanto pode ser construído via antanáclase, como via paronomásia. Pode, inclusive, como se constata no exemplo **a**, usar as duas vias, simultaneamente (*dear old queen/ queer od dean*), onde a dupla reversão paronímica se realiza em torno do homônimo **old**.

Já nos trocadilhos paradigmáticos, devido à presença de um só termo de maior concentração evocativa, a pista a ser dada pela semelhança sonora entre o termo expresso e o termo-alvo é crucial. Parece-nos, pois, que é a questão da paronímia, que tanto pode ocorrer no eixo paradigmático (este tipo de ocorrência é que Todorov designa - estranhamente - de trocadilho) quanto no sintagmático (paronomásia), um dos fatores complicadores, pois nem sempre a semelhança sonora é suficientemente perceptível para que o ouvinte/leitor resgate o termo similar e perceba a espíritosidade do trocadilho.

Aliás, a nosso ver, é o próprio conceito de paronímia que oscila entre os estudiosos. Consideramos parônimos apenas oposições como *descrição e discrição*, *estático e extático*, ou também oposições como *leito/leite*¹⁰³? E na oposição

¹⁰³ Todos estes pares aparecem no Dicionário Aurélio (1999:1503) como exemplos de parônimos. O primeiro par (*descrição/discrição*) aparece descontextualizado; os dois últimos, nos seguintes exemplos: *Todas nove nos braços o tomaram, criando-o com seu leite no seu leito* (Camões) e *Há um pinheiro estático e extático* (Rubem Braga).

careca/perereca podemos considerar a existência de parônimos, visto que há semelhança sonora entre tais termos? A definição de parônimo, que figura na página 1503, do Dicionário Aurélio, parece não desabonar a nossa pretensão. *Parônimo: Diz-se das palavras que têm som semelhante ao de outras.*

Parece-nos, pois, que, quando Milner considera a frase *Genius is 1% inspiration and 99% perspiration* como troca paradigmática morfológica e não como troca sintagmática fonológica, ele priorizou outro critério que não o da semelhança fônica, que o levaria à assunção de *inspiration e perspiration* como parônimos.¹⁰⁴ Julgamos importante também enfatizar, neste ponto, a observação de Klinkenberg, citado por Attardo (op.cit.,p 117), para quem a inclusão de uma terceira categoria (os quiasmos) representou uma forma de salvaguardar a fraca oposição entre trocadilhos paradigmáticos e sintagmáticos (grifos nossos).

Sob este aspecto, os exemplos apresentados por Hausmann (apud Attardo,1994) nos pareceram menos problemáticos.

4.3.3.2 - A TAXIONOMIA DE HAUSMANN

Hausmann (apud Attardo, op.cit.) denomina os trocadilhos paradigmáticos de *verticais* e os sintagmáticos de *horizontais* e trabalha, na sua classificação, sobretudo com os conceitos de homofonia e paronímia, admitindo a paronímia tanto sintagmática quanto paradigmática, como podemos constatar nos dois últimos exemplos abaixo. Isso nos parece bastante revelador não só porque pode englobar o conceito de silepse de Todorov, mas especialmente porque reforça a assunção de que o trocadilho paradigmático prevê que o leitor recupere o que foi mudado ou, como veremos adiante, perceba o gatilho para o riso.

*De grand vins et des petits vains*¹⁰⁵ (homofonia lexical sintagmática: *vins* e *vains* são homófonos em Francês)

¹⁰⁴ Parece-nos que a questão da paronímia está tão imbricada com a questão do prescritivismo gramatical que até nos olvidamos, muitas vezes, da sua definição primeira, ou seja, a semelhança sonora entre palavras.

¹⁰⁵ Grandes vinhos e pequenas ilusões.

*Un alibi pour la Lybie*¹⁰⁶ (homofonia sintagmática baseada no sintagma).

*Lard military*¹⁰⁷ (homofonia paradigmática baseada no sintagma) Arte militar? Militar gordo?

*Du fric pour les flic.*¹⁰⁸ (paronímia sintagmática).

*Marché coma (commun)*¹⁰⁹ (paronímia paradigmática)

Mesmo ciente de que toda taxionomia, por mais abrangente que seja, nunca esgotará as possibilidades que o uso da língua permite e de que o uso dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos não configura recursos exclusivos dos trocadilhos, Attardo não deixa de reconhecer a contribuição de tais taxionomias para o estudo do humor.

De nossa parte, temos a afirmar que, apesar de toda limitação inerente a qualquer classificação ou taxionomia, os exemplos apresentados até então, bem como as classificações propostas ampliaram, sobremaneira, o nosso campo de visão e nos permitiram identificar - e quiçá analisar - com mais segurança, alguns trocadilhos presentes no nosso *corpus*.

De qualquer forma, um ponto fundamental a destacar diz respeito à procedência de nossas dúvidas: de fato, a paronímia, que pode ser a chave para explicar as oscilações que ocorrem nas diferentes taxionomias apresentadas - permanece em aberto. Sob este aspecto, as taxionomias voltadas para o estudo das estruturas superficiais em muito contribuíram para a dissipação de nossas dúvidas.

¹⁰⁶ Um álibi para a Líbia.

¹⁰⁷ Um monte de banha militar. (arte militar ou militar gordo?)

¹⁰⁸ Grana para os tiras/dinheiro para a polícia

¹⁰⁹ Marcha comum (ou mercado comum?)

4.3.4 - TAXIONOMIAS BASEADAS NA ESTRUTURA SUPERFICIAL

Tomar contacto com as taxionomias baseadas na estrutura superficial representou para nós aquela feliz coincidência, conhecida de todo pesquisador no momento em que um novo dado confirma um *insight*, ou seja, uma intuição tida em algum momento da sua pesquisa. No nosso caso, tais teorias nos remeteram à questão da paronímia (e conseqüentemente, da paronomásia) e confirmaram que as nossas dúvidas e indagações eram procedentes.

De fato, qual é a distância fonêmica máxima para que dois segmentos lingüísticos ainda sejam considerados parônimos? Em outras palavras: o que nos garante que estamos diante de um trocadilho fundado na semelhança sonora? O que, por exemplo, nos assegura que os trechos sublinhados abaixo se configuram como trocadilhos, conforme, ato contíguo à leitura, os identificamos?

Sampa Urgente! Muda tudo. Sai a perereca e entra o careca. E já estão dizendo por aí que a Marta perdeu por falta de votox! (03/11/2004).

Travesti é um monumento ao silicone. Não é tecnologia de ponta, é tecnologia de peito (23/09/2004).

E tem um candidato em Floripa que começa assim: “Sou casado e tenho nove filhos”. É candidato a vereador ou a reprodutor? (23/09/2004).

Se pensarmos apenas em termos de mudança sonora, o segundo trocadilho parece representar aquele que joga com um número menor de alterações: *ponta* > *peito*, mas estranho: soa-nos o menos melódico. De *perereca* para *careca*, bem como de *vereador* para *reprodutor* há mais modificações sonoras, mas – também estranho - parecem-nos mais próximos melodicamente. Foram, pois, questões desta natureza que pudemos entender com mais propriedade quando tomamos ciência de algumas conclusões a que chegaram os estudiosos que analisaram os trocadilhos do ponto de vista fonético-fonêmico.

Embora não tivesse a intenção de elaborar uma taxionomia dos trocadilhos, Hausmann organizou-os com base em princípios tão pertinentes que abriu uma perspectiva bastante interessante, cujo desenvolvimento posterior redundou na teoria da Distância Fonêmica, já aludida. (Cf Attardo:1994).

Para a Teoria da Distância Fonêmica, tanto os trocadilhos baseados em homônimos quanto aqueles baseados em parônimos são variações superficiais do mesmo fenômeno: a diferença que existe entre eles é apenas quantitativa. Termos homônimos apresentam uma variação fonêmica igual a zero, como, por exemplo, *cola* (droga) e *cola* (substância adesiva), e *cola* (recorrer a anotações). Termos parônimos apresentam variações fonêmicas, como, por exemplo, no trocadilho apresentado por Hausmann (apud Attardo, op.cit.,p.121), cuja diferença fonêmica entre as palavras *Vatican* e *vaticancan* são apenas dois fonemas /Kã/.

Mas, cumpre-nos perguntar: qual será a maior distância fonêmica possível entre dois segmentos de modo que ainda possam ser considerados como os termos parônimos de um trocadilho? Após considerar a necessidade de um limiar para a distância fonêmica, Attardo endossa a posição de Hausmann, conforme se patenteia no trecho abaixo:

A discussão levará ao postulado de um limiar para a diferença fonêmica entre duas palavras (ou mais seqüências) envolvidas em um trocadilho. Em outras palavras, duas seqüências não podem diferir em um número arbitrariamente alto de fonemas e, ainda assim, serem consideradas como

um possível trocadilho. A maior distância apresentada por Hausmann é a de quatro fonemas, e desta forma, somos tentados a assumir que este é o maior limite. (Attardo, op.cit., p.121) ¹¹⁰

O exemplo que se segue não só ilustra a questão da distância fonêmica máxima, ou seja, a de quatro fonemas, mas também nos revela como, por vezes, o jogo trocadilhesco, quando baseado em expressões idiomáticas ou provérbios¹¹¹, parece deter uma certa autonomia semântica: usar a expressão **Rapatriés sur le volet** (deportado a dedo) por **Trié sur le volet** (escolhido a dedo) é, sem sombra de dúvida, uma possibilidade espirituosa de denunciar alguma atitude pouco democrática contra presos políticos.

De qualquer forma, importa ressaltar que, se ficamos reticentes para considerar o primeiro texto (*Sai a perereca e entra o careca*) como trocadilho, a distancia fonêmica proposta por Hausmann foi providencial. Mas, e quanto ao trocadilho do texto: *É candidato a vereador ou a reprodutor?* Como justificá-lo, se a distância fonêmica entre o termos supera – e em muito - o limite de quatro fonemas? Haveria outros fatores intervenientes?

Apesar de reconhecer a pertinência e a propriedade dos princípios adotados por Hausmann para construir uma taxionomia dos trocadilhos, Attardo (1994), apontando algumas lacunas na teoria da Distância Fonêmica, faz observações importantes. Primeiramente, destaca que uma análise fonológica rigorosa não deve contemplar apenas a diferença numérica entre fonemas dos dois termos do trocadilho: deve analisar também os diferentes traços fonêmicos que os compõem. E justifica:

¹¹⁰ *The discussion will lead to the postulation of a “threshold” for phonemic difference between the two words (or other strings) involved in a pun. In other words, two words cannot differ in an arbitrarily high number of phonemes and still qualify as a possible pun. The highest distance presented by Hausmann is that of four phonemes, and thus one might be tempted to assume that as the highest limit.*

¹¹¹ Esta foi uma das nossas dificuldades quando lemos Todorov para quem o conceito de trocadilho se restringe a expressões e/ou adágios populares e, embora este autor exemplique o trocadilho com parônimos (*tête a bête*), ele o considera paradigmático. Já para outros autores, com os quais concordamos, por exemplo, Hausmann e Milner, os trocadilhos também podem ser paradigmáticos, mas não só. Daí a importância atribuída por nós à teoria da Distância Fonêmica, que, embora lacunar, nos ofereceu pontos de apoio para que analisássemos com mais tranquilidade a questão crucial dos trocadilhos: a da paronímia. Dizemos crucial porque, se os termos são homônimos (homógrafos ou homófonos), o trocadilho (antanáclase ou quiasmo) é facilmente perceptível, o que não ocorre com os trocadilhos sintagmáticos realizados com parônimos (paronomásia) e até - por que não dizer? - com os trocadilhos paradigmáticos para os quais a semelhança sonora entre o termo presente e o ausente (evocado) é a chave do riso.

O modelo {da Distância Mínima} deveria também levar em conta o fato de que duas palavras que diferem em dois traços em dois diferentes fonemas serão percebidas como mais distantes do que duas palavras que diferem em dois traços no mesmo fonema....(Attardo, op., cit.p:122)¹¹²

Uma outra observação - que reputamos sumamente importante - diz respeito ao chamado *efeito bathtub*, ou seja, efeito banheira. E o que este efeito subsume? A imagem de uma pessoa deitada em uma banheira (*bathtub*), cujas partes visíveis são a cabeça e os pés, é providencial para aclará-lo, até porque com as palavras ocorre algo semelhante: as sílabas iniciais e finais são as mais salientes e as mais lembradas pelos ouvintes/falantes. As aliteraões e as rimas são prova disso.¹¹³ (Cf Attardo, p.123)

Portanto, se as posiões iniciais e finais são “privilegiadas” pelo ouvinte, se a vogal, como sabemos, é o centro da sílaba, uma forma de preservar alguma similaridade sonora entre dois termos - mesmo que a distância fonêmica seja superior ao limite de quatro fonemas - seria manter os mesmos sons vocálicos iniciais e finais dos termos que se queiram parônimos? Tudo nos leva a crer que a resposta é afirmativa, sobretudo se recuperarmos um dos trocadilhos já apresentados anteriormente, a saber:

E tem um candidato em Floripa que começa assim: “Sou casado e tenho nove filhos”. É candidato a vereador ou a reprodutor? (23/09/2004).

Se considerássemos apenas a distância fonêmica, conforme proposta por Hausmann, não afirmariamos aí a existência de um trocadilho. Contudo, a nossa sensibilidade auditiva, selecionara-o, desde o início, como tal. O que nos parece bastante

¹¹² *The model should also account for the fact that two words differing in two features in two different phonemes will be perceived as more distant than two words differing by two features in the same phoneme.*

¹¹³ Estamos considerando que, em Português, as aliteraões sintetizam, usualmente, o jogo com os sons iniciais das palavras, ao passo que, nas rimas, combinaões com os sons finais são mais freqüentes.

gratificante, neste ponto de re-análises, é que intuição e teoria se complementaram: sabemos explicar agora por que o texto em pauta é, de fato, um trocadilho.

Na verdade, as “saliências” iniciais e finais foram preservadas pelo uso de sílabas cujas vogais são as mesmas (**VE**rea**DOR**//**RE**produ**TOR**). Acresça-se ainda a este efeito *bathtub*, a similitude existente entre os dois termos e que decorre não só da igualdade numérica de sílabas (ve- re-a-dor/ re-pro-du-tor) mas também do fato de que as últimas sílabas são tônicas e que, portanto, apesar da mudança de som sonoro /d/ para surdo /t/, elas rimam.

Por outro lado, podemos também afirmar que uma forma de criar parônimos é mudar apenas o fonema inicial de uma palavra (a “cabeça” do efeito *bathtub*), até porque a mudança será rapidamente “ouvida” e facilmente o ouvinte/leitor recuperará o termo-alvo, caso o trocadilho seja paradigmático. Não é diferente o que ocorre no trocadilho grifado abaixo, quando a propósito da péssima partida realizada entre Brasil e Colômbia, no processo de disputa para uma vaga no campeonato mundial de 2006, o técnico Parreira, assessorado por Zagallo, declarou-se satisfeito com a performance do Brasil.

A revolta do cronista contra o péssimo futebol apresentado (*tô de saco cheio*) bem como as suas farpas contra o apresentador da rede Globo, Galvão Bueno, também são dirigidas a Zagallo, ex -técnico da seleção brasileira de futebol, que passa a ser *Gagallo* (não sei se foi Zegalo, anteriormente), conforme se depreende do seguinte trecho:

E avisa pro Gagallo que “Galvão na Globo” e “ Tô de Saco Cheio” também tem 13 letras.(15/10/2004)

De Zagallo para Gagallo a mudança fônica produz uma alusão bastante maldosa: O Zagallo está senil e incompetente, em outras palavras, está *gagá*. Como ambos

– Parreira e Zagallo – dirigem a seleção brasileira e como *zero a zero pro Parreira já é o empate da vitória*¹¹⁴, o tom agressivo do cronista se explica.

Bastante irônica é ainda no texto a alusão à conhecida superstição de Zagallo, para quem o número 13 é sinônimo de sorte. Usar, pois, as expressões *Galvão na Globo* e *Tô de saco cheio*, ambas com treze letras, além de ser uma forma debochada de dizer que Galvão Bueno faz jus ao epíteto de *Agourão Bueno* (como cronista o designa em muitas crônicas) ironiza também o próprio Zagallo, visto que o resultado do jogo – ocorrido no dia 13 de outubro – não correspondeu a sua crença. A seleção brasileira precisa de mais ação e de menos superstição: o *tô de saco cheio* se justifica.

Também no trecho que se segue, embora estejam presentes os dois termos (violência e RIOLÊNCIA), a criação do parônimo se faz apenas pela mudança do primeiro fonema. Vejamos:

E a violência no Rio? A RIOLÊNCIA! E a manchete do “The Independent”: “Rio é a capital da cocaína e da carnificina”. Capital da cocaína, carnificina, gente gostosa, caipirosca e Barra Fashion. Bem, é mais animado do que Zurich. E diz que está mais perigoso que Bagdá, é o BagRio! E uma carioca disse que se sente moradora do Oriente Médio.(14/10/2004)

De qualquer forma, a contaminação criada (*RIOLÊNCIA*) por meio de tal mudança fônica sugere, com propriedade, como o Rio é conhecido atualmente, sobretudo no exterior: o Rio é a capital da violência. O trocadilho, traduzido do jornal *The Independent*, não diz coisa distinta: *Rio é a capital da cocaína e da carnificina*.

¹¹⁴ O trecho foi recortado da mesma crônica. Convém apenas salientar que Parreira é o técnico que detém o maior número de empates no comando da seleção brasileira de futebol.

Como o assunto da violência é um assunto extremamente sério – e o humor não se casa aparentemente com seriedade – quebrar a circunspecção instaurada pela voz do jornal americano torna-se necessário, daí porque, acreditamos, o locutor passa a caracterizar o Rio também pelas suas coisas amenas como *gente gostosa*, *caipirosca* e *Barra Fashion*: a contradição da grande cidade está registrada e a própria violência amenizada.

A leveza do humor (ou aquela propriedade de dizer coisas sérias de forma jocosa, segundo Freud) foi restaurada e o comentário irônico (*Bem é mais animado que Zurique*) possibilita outras comparações jocosas e exageradas sobre a Riolença, digo, a violência, conforme se infere da contaminação *BagRio* e da declaração da carioca de que se sente em pleno Oriente Médio.

Uma última sugestão bastante pertinente para o aperfeiçoamento do modelo teórico-analítico da distância fonêmica envolve aquilo que os anglo-saxões designam como *eye dialect*, ou seja, aqueles trocadilhos que jogam com uma representação gráfica inusual, o que gera uma outra leitura, facilitada, pois, pela visão. Na verdade, segundo Attardo (op.cit., p.123), esta possibilidade lúdica se funda no fato de que o sistema grafêmico e o fonêmico não são totalmente independentes. Para que o fenômeno do *eye dialect* ocorra, é necessário que o leitor/ouvinte confronte a distância entre as duas representações.

Para ilustrar o fenômeno do *eye dialect*, Attardo reporta a grafia inusual, criada por Queneau¹¹⁵, com intenções humorísticas, com base na pronúncia da frase *La gosse a mis les bouts* (A garota se perdeu): *Lagoçamilébou*. Parece-nos que, quando na crônica do dia 15/09/2004 (Cf. p.163 desta tese), José Simão cria uma série de piadas – aproveitando-se da piada que o site Kibeloco¹¹⁶ fizera sobre “o caso” existente entre o inglês, que colocara uma faixa no palácio de Buckingham, e um dos manifestantes, que estava vestido de Robin – a última pode ser considerada, a nosso ver, como um exemplo de *eye dialect*.

¹¹⁵ Raymond Queneau (1906-1976), escritor francês, autor de *Zazie no metrô* (1959), tornou-se famoso não só por ter criado o grupo *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) do qual participaram Georges Perec e Ítalo Calvino, mas, sobretudo, porque propunha o brincar com as palavras. *Zazie no metrô* - obra da qual o exemplo acima foi retirado, tornou-se um filme cômico (1960), sob a direção de Louis Malle, patenteando, assim, a relação brincadeiras verbais/ humor.

¹¹⁶ O site humorístico Kibeloco foi criado pelo publicitário Antônio Pedro e tem média de 100 mil visitantes por dia, segundo informações do próprio criador.

Na verdade, a resposta *Porque amor de morcego é um amor cego* envolve um jogo verbal que trabalha, simultaneamente, com a sonoridade e a segmentação, envolvendo as palavras: *Amor/morcego/amor cego*. Observemos o texto grifado.

E sabe por que o Batman é apaixonado pelo Robin? Porque amor de morcego é um amor cego! (15/09/2004)

Um mês depois, a propósito do casamento de Carla Perez, dançarina que fora promovida a apresentadora de TV, o cronista, com base em uma situação hipotética – uso do ponto eletrônico até para casar – debocha da incapacidade intelectual da moça: ela consegue errar mesmo usando o ponto eletrônico e, o que é pior, mesmo para dizer um simples *sim*. Dentro dessa perspectiva, alterar a grafia do *sim* para *çim* (um dos primeiros ensinamentos no processo de alfabetização é que não temos qualquer palavra grafada com ç inicial na Língua Portuguesa) para desvelar a “dificuldade” de Carla Perez é mais do que deboche: é pura maldade. Embora o autor antecipe o *eye dialect*, quando constata que *ela disse “sim”, mas com ç*, o deboche ganha força quando lemos *Çim*, dada à estranheza da grafia. Observemos:

E até a Carla Perez usou ponto eletrônico no dia do casamento com o Xandy. “Agora você diz sim”. E aí ela disse “sim”, mas com ç: “ÇIM”. Rará. (15/10/2004)

Também constatamos a presença do mesmo fenômeno no comentário com o qual José Simão torna visível – literalmente - a aludida falta de ética do cantor Zeca Pagodinho no episódio publicitário da guerra das cervejas (vide p.69 e 70 desta tese). Queremos apenas ressaltar que, embora já tenhamos explorado o trecho que se segue, o enfoque atual não coincide com o anterior.

Não beba uma Brahma, beBAVÁRIAS! Enfim um Drahma!(16/03/2004)

Em um tom imperativo-exortativo (não faça isto, faça aquilo), que normalmente se coaduna com a proposição de atitudes éticas e corretas, o cronista realiza a inversão irônica, comum ao humor: exorta, de fato, a falta de ética, justamente por meio do jogo gráfico-fônico *beBAVÁRIAS* (não beba uma, beba várias). Além disso, o próprio trocadilho *Brahma/Drahma* (em que a grafia *Drahma* com *h* constitui um outro *eye dialect*) faz alusão àquilo que pode se constituir em um novo drama da Brahma, ou em uma nova traição, ou seja, a possibilidade de que o cantor passe a fazer propaganda de uma outra cerveja, não envolvida na questão: a Bavária.

Para comprovarmos nossa interpretação, basta que nos lembremos de que a guerra das cervejas envolvia as marcas Brahma e Schincariol e, neste sentido, exortar, via *eye dialect*, não só o aumento do consumo da marca Brahma (beba várias) mas embutir neste consumo um nova marca (*beBAVÁRIAS*) representa o auge do oportunismo e a ausência de qualquer princípio ético. Aliás, se bem registramos, exaltar explicitamente o correto é moralismo, nunca humor.

Uma observação que nos pareceu bastante reveladora, prende-se ao fato de que a percepção de um trocadilho em qualquer elocução induz os falantes a não a considerarem como algo sério, apesar de eles desconhecerem as regras que tornam adequada a escolha das duas seqüências constituintes do trocadilho, bem como desconhecerem como os dois sentidos do trocadilho são trazidos simultaneamente. Eis a citação:

Os falantes estão atentos ao fato de que, se uma elocução contém um trocadilho, ela não deve ser levada a sério, embora os falantes não estejam cientes nem das regras que presidem a escolha das seqüências adequadas para realizá-lo, nem daquilo que caracteriza tais seqüências como

similares e nem mesmo como o duplo sentido da elocução é construído.¹¹⁷ (Attardo 1994:142),

Talvez isso se explique pelo fato de que a intenção de brincar com as palavras, inerente aos trocadilhos, assim que percebida, predisponha o ouvinte/leitor ao riso. Sob este prisma, o trocadilho funciona como um sinal para que o ouvinte mude de modo, ou seja, assuma o modo *non-bona fide* de comunicação.

Uma última observação. Cientes de que a metanálise é o fenômeno da falsa segmentação (o que, para nós, também inclui uma segmentação “errônea” ou inusual), mas cientes também de que num *corpus* jornalístico esta segmentação é perceptível para o leitor graças ao jogo gráfico-fônico, consideramos a metanálise como um tipo de *eye dialect*. Dentro dessa perspectiva, considerando-se os três últimos exemplos analisados, apenas o ÇIM, emitido pela apresentadora Carla Perez, não seria uma metanálise.

De qualquer forma, e Attardo (1994:132) bem o observa, um trocadilho não é necessariamente pontual, ou seja, centrado em uma só palavra: ele pode tanto trabalhar com as unidades menores – morfemas e fonemas – como com as unidades maiores - sintagmas e expressões cristalizadas, por exemplo.

Claramente o alcance dos fenômenos lingüísticos envolvidos nos trocadilhos excede as palavras tanto em direção às unidades menores e mais simples (morfemas e fonemas) como também em direção às maiores (sintagmas, expressões congeladas);¹¹⁸

Apesar disso, parece haver uma explicação de ordem psicolingüística, já comprovada em pesquisas, para o fato de o maior número de trocadilhos jogar dentro dos limites do morfema lexical: os falantes se sentem mais confortáveis em manipular unidades plenas de significação. Talvez isso decorra do fato (ou redunde nele?) também comprovado

¹¹⁷ *Speakers are aware that if an utterance contains a pun it is not to be taken seriously, however, they are not at all aware of the rules that govern the choice of appropriate strings for punning, of what qualifies as “similar” strings, or how the two senses of the utterance are brought together.*

¹¹⁸ *Clearly the range of linguistic phenomena involved in puns exceeds the word both in direction of smaller units, simpler units (morphemes, phonemes) and in the direction of larger units (syntagms, frozen expression, etc...);*

pelas pesquisas, de que a ambigüidade sintática é mais difícil de ser processada, conforme se lê em Attardo (1994:103):

As pesquisas em psicolinguística têm mostrado que a ambigüidade sintática é mais difícil de ser processada do que a lexical. Com base nesse dado, parece-nos lógico supor que as piadas verbais tendem a se basear mais na ambigüidade lexical do que no processo mais difícil da ambigüidade sintática.¹¹⁹

Sob esse aspecto, podemos afirmar que a metanálise exige mais do leitor/ouvinte, o que talvez justifique o uso do trocadilho sintagmático criado por José Simão no texto já citado: *amor de morcego é um amor cego*. A presença dos dois elementos (as duas segmentações) facilita a leitura (e o *insight* prazeroso) do leitor.

Tal brincadeira linguística é usual no *corpus* escolhido e pode ser observada no título da crônica (*Ereções 2004! Fé de mais ou fede menos?*), publicada em 30/10/2004 em que José Simão debocha da religiosidade eleitoreira do candidato José Serra, que assistira missa na igreja de São Judas, justamente no dia do santo padroeiro, ocasião em que os fiéis lotam o referido templo.

É engraçado como o tema da religiosidade (ou melhor, da falta dela) permeia toda a escolha lexical e se faz presente inclusive na sigla CEU, alusão aos centros educacionais construídos nas periferias, obra prioritária da gestão Marta. Curioso ainda como a fala da então prefeita assume um tom peremptório, quase profético, bem de acordo com o espírito do texto e com a personalidade forte dela (*O CEU virá para o centro e vai cobrir toda a cidade*), justificando, assim, o questionamento final do cronista. De qualquer forma, a crítica maior parece incidir no candidato Serra, visto que vampiro - definitivamente – não costuma freqüentar Igreja. Verifiquemos:

¹¹⁹ Research in psycholinguistics has show that syntatic ambiguity is more difficult to process than lexical ambiguity. On these grounds it seems logical to predict that verbal jokes will tend to be bases on lexical ambiguity, rather than the-harder-to process syntactic ambiguity.

Essa é a campanha da fé de mais e fé de menos. Serra foi pra missa de São Judas e causou tumulto. Claro um vampiro no altar! As cruzes devem ter enlouquecido. E olha a Marta no comício: “O CEU virá para o centro e vai cobrir toda a cidade” O quê? Messias do Apocalipse. E amanhã é dia da Alforria Eleitoral. (30/10/2004)

4.3.5 - TAXIONOMIAS ECLÉTICAS

Considerando que os trocadilhos se constroem em torno de uma ambigüidade e que qualquer item lingüístico pode ser usado para criá-la, endossamos a conclusão de Attardo (op.cit., p112) para quem toda taxionomia será insuficiente para descrevê-los: “Nenhuma taxionomia pode classificar todos os possíveis fatores da ambigüidade lingüística, portanto, nenhuma taxionomia dos trocadilhos pode ser exaustiva.”¹²⁰.

Na realidade, todas as taxionomias apresentadas possuem um certo grau de ecletismo e a mais eclética é a de Vittoz-Canuto, de 1983, autor que, tendo como *corpus* trocadilhos retirados de anúncios de magazines francesas, baseou-se nas cinco grandes categorias lingüísticas (fonética, fonêmica, morfológica, sintática e semântica), mas também recorreu à oposição entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos, bem como incorporou elementos da taxionomia da distância fonêmica.

No anexo 7, reproduziremos apenas o quadro 3.3 da taxionomia eclética de Vittoz-Canuto (apud Attardo,1994, p.127) com intuito de darmos idéia do grau de detalhamento a que ele chegou com relação aos parônimos, a ponto de Attardo (Cf p.126), jocosamente, insinuar que, se fizesse a citação integral de tal taxionomia, haveria necessidade de se reproduzir todo o sumário do livro.

¹²⁰ *No taxonomy can classify all the possible factors of ambiguity in language, so no taxonomy of puns can be exhaustive.*

Brincadeiras à parte, é inquestionável a abrangência da síntese que tal quadro desvela com relação às múltiplas possibilidades fonético-fonológicas que presidem a realização dos trocadilhos, sobretudo em termos de paronímia. É extremamente fácil ilustrá-las a partir do nosso *corpus*, mas julgamos suficiente apenas rememorar alguns exemplos já analisados. Usar *Martamorfose* por *metamorfose* corresponde à substituição de um ou mais fonemas em posição interna da palavra; usar *Gagallo* por *Zagallo* sintetiza uma mudança do fonema inicial e passar de *Galvão Bueno* para *Galvão Urubueno* exemplifica a adição de mais de dois fonemas.

Se até então privilegiamos os aspectos fonético-fonológicos dos trocadilhos, a questão agora emergente diz respeito à ambigüidade que lhes é intrínseca/constitutiva e isso nos conduzirá, inexoravelmente, a considerações quanto aos aspectos semânticos e contextuais envolvidos na gênese dos trocadilhos e na recepção deles. Curioso é notar que o preconceito contra os trocadilhos – recorrente na literatura sobre o assunto – advém exatamente dos aspectos que até então temos privilegiado.

Digna de nota é a posição de Todorov (1996:333) ao refutar com veemência o preconceito que muitos estudiosos nutrem contra os *trocadilhos*, por julgarem que eles representam mera semelhança fonética entre palavras, diferentemente dos *jogos de palavras* nos quais, para eles, a semelhança entre os significantes redundava numa duplicação semântica. Em outras palavras, para alguns estudiosos, a *gratuidade* fonética dos trocadilhos é inferior à *carga* semântica dos jogos de palavras.

Todorov (op.cit.,p.333-4) não só recoloca a questão em parâmetros lingüísticos pertinentes, bem como a esclarece de forma exemplar, na medida em que afirma que toda relação entre significantes acarreta relações entre significados. Portanto, a oposição *trocadilhos x jogos de palavras* com base na “insignificância fonética” x “a significância semântica” (grifos nossos) não se sustém. É uma oposição que nega conhecimentos fonético-semântico-discursivos elementares, como se depreende no trecho:

Em todo caso a oposição é artificial: a *relação dos significantes*, e essa não é a menor das lições de análise dos trocadilhos, *provoca sempre uma relação de significados*. As palavras “César” e

“cesura” não têm nenhum sema em comum, segundo o dicionário. Porém a *significância* de que os signos são providos no vocabulário não é idêntica ao *sentido* da obra no discurso, para usar a terminologia de Benveniste (Beauzée diria *acepção* e *sentido*). Na frase de Hevesi, César e cesura se tornam antônimas; o essencial (enxotar os Césares) opõe-se ao insignificante (eliminar as cesuras). A estrutura sêmica de uma palavra, vista da perspectiva do discurso, já não é a intersecção de um número finito de categorias elementares; toda aproximação pode fazer surgir um sema novo no interior da palavra: a lista de semas que constituem o sentido nunca é fechada (o que também quer dizer: não é possível deduzir o sentido da significância). A prática poética já nos habituou a esse fato: basta que duas palavras rimem, ou sejam simplesmente contíguas, para que nelas surja um efeito semântico. Portanto no discurso não há relação entre significantes sem relação entre significados; não há diferença, nesse sentido, entre “trocadilhos” e “jogos de palavras”; tudo o que podemos observar é a maior ou menor riqueza da relação semântica, a maior ou menor motivação da relação entre significantes. (Todorov, 1996:333-4).¹²¹

4.4 - TROCADILHOS E AMBIGÜIDADE

É pacífica a idéia de que todo item lexical descontextualizado é ambíguo e que até preposições são polissêmicas. Na realidade, a ambigüidade (e obviamente a polissemia) pode abarcar todos os níveis lingüísticos. Fenômenos não lexicais podem ser ambíguos, por exemplo, a transferência de referentes anafóricos, como em *Paulo dormiu com sua mulher. José também.*

Como a ambigüidade lingüística é a norma e não a exceção, cabe ao contexto - lingüístico ou situacional - reduzir o nível de ambigüidade a zero ou a um grau que não comprometa o objetivo da comunicação. A este fenômeno, os lingüistas anglo-saxões denominam “desambiguação” (*disambiguation*).

Diante disso, a questão que se coloca é a seguinte: se a ambigüidade é inerente à linguagem, se o trocadilho, em todas as suas formas, também joga com mais de um sentido o que difere um trocadilho de uma construção ambígua qualquer? Constatamos haver

¹²¹ Todorov cita uma piada usada por Freud, a qual basicamente demonstra a difícil e jocosa situação de um poeta italiano que, embora antiimperialista convicto, foi obrigado a elogiar um imperador alemão em hexâmetros. O trocadilho, alvo do estudo freudiano, e comentado por Todorov na citação é o seguinte: “Não podendo enxotar os Césares, ele pelo menos eliminou as cesuras.”

ambigüidade na construção acima citada, mas não a consideramos um trocadilho. A resposta nos vem de Attardo (op.cit., p.133) quando afirma que, no contexto de uma sentença, a ambigüidade, inerente às unidades lingüísticas, se reduz e, se houver coerência e coesão sentenciais, ela desaparece. Já com os trocadilhos ocorre algo interessante: eles “preservam os dois sentidos da unidade lingüística e só existem como produto da desambiguação sentencial ou textual.”¹²²

Cremos que os comentários de Booth (1974:26) sobre os trocadilhos vêm ao encontro da mesma constatação, ou seja, a de que a reconstrução do outro sentido - irônico ou metafórico - de um trocadilho se realiza mediante a presença do sentido original, que não deve, pois, ser esquecido: “quando nós reconhecemos um trocadilho nós precisamos ainda manter o sentido original sem modificações como parte da reconstrução”¹²³

Isso significa dizer que o efeito humorístico que pode advir do trocadilho decorre justamente da percepção da incompatibilidade existente entre os dois sentidos: o leitor não deve descartar, de imediato, um sentido em detrimento do outro; ele deve confrontá-los. Aliás, se não nos enganamos, é no exato momento da percepção da incompatibilidade entre os dois sentidos, que o gatilho do riso é acionado e o riso é deflagrado. É um momento de *economia psíquica*. E de prazer: a brincadeira sonora ganhou significação. Ela foi desvendada. Um outro requisito também indispensável aos trocadilhos humorísticos é que eles são planejados (conscientes) e usados com o objetivo de se criar o humor. É uma brincadeira calculada.

Além disso, segundo Attardo (1994), os trocadilhos devem manter alguma informação implícita, evitando assim a total desambiguação da elocução. Em outras palavras, se a ambigüidade persiste após a contextualização (já que o contexto é uma força desambiguadora), não poderemos afirmar que ela – a ambigüidade – é aquela tida como inerente à linguagem, mas que ela é “maquinada”, ou seja, é construída intencionalmente de

¹²² Puns, however, preserve the two senses of a linguistic unit; therefore, puns exist only as a byproduct of sentential and/or textual disambiguation.

¹²³ ...when we do recognize the pun we must keep the original meaning unmodified as part of the reconstruction.

forma que os dois sentidos se mantenham. É, pois, do confronto entre o sentido previsível e o imprevisível que decorre o efeito humorístico de um trocadilho, conforme já concluíramos anteriormente.

Em suma, a ambigüidade humorística é complexa não só porque joga conscientemente com dois sentidos de uma palavra, de uma sentença, etc, mas porque subsume uma incompatibilidade, um antagonismo entre eles. Além do mais, apesar da força desambiguadora que o contexto exerce, informações que poderiam zerar a ambigüidade são deixadas, propositalmente, implícitas.

Na verdade, os trocadilhos humorísticos têm uma ambigüidade calculada que deve ser mantida até o final do processamento do texto. Talvez seja a percepção da criatividade e engenhosidade de tal cálculo que nos faça render homenagem não só a quem, em tese, o criou, bem como à nossa perspicácia em desvelá-lo: sob esta ótica, o humor nos proporciona dupla satisfação.

Ainda segundo Attardo (op.cit.), há três possibilidades para o processamento da desambiguação de um trocadilho. Primeira: o primeiro sentido torna-se inadequado e é abandonado. Segunda: o primeiro sentido se revela melhor do que o segundo, e este é, conseqüentemente, deixado de lado. Terceira e última hipótese: ambos os sentidos são aceitos; eles coexistem.

Para os estruturalistas, dois são os elementos responsáveis por trazer a ambigüidade e depois revelá-la: o *conector* e o *disjuntor*, segundo a terminologia greimasiana, ou *embrayeur /desembrayeur*, segundo designação de Charadeau. Se o conector é simplesmente o elemento ambíguo por meio do qual os dois sentidos se fazem presentes na elocução e o disjuntor corresponde ao elemento “que causa a passagem de um sentido para um outro dos sentidos previamente descartados pelo processo de desambiguação” (Cf Attardo, p.135), podemos supor que, dependendo do tipo de trocadilho, conector e disjuntor podem, em tese, coincidir.

Contudo, embora a concomitância entre o conector e o disjuntor – *o gatilho para a troca semântica do script*, na terminologia raskiniana – não seja uma hipótese inválida, estudos têm mostrado que a proporção desta ocorrência é significativamente inferior à daquela em que o conector precede o disjuntor. O quadro abaixo pode confirmar estas informações:

Table 2.7: Study A: Distinct vs Non –Distinct Disjunctor (Attardo,op.cit.,p.105)

	<i>Distinct</i>	<i>Non-distinct</i>	<i>Total</i>
<i>Italian</i>	33	5	38
<i>American</i>	50	15	65

Apenas para avaliar a pertinência da última asserção (a co-ocorrência conetor/disjuntor é menos usual), vamos analisar o processo de desambiguação necessário para fruir dois trocadilhos do nosso *corpus*. O primeiro, um trocadilho sintagmático, realizado via antanáclase; o segundo, um trocadilho paradigmático.

1º

E a Marta pediu licença. Pois ela tem que pedir licença, por favor e mil desculpas. Rarárá!
(14/10/2005)

A primeira sentença parece, no momento inicial da leitura, reportar o fato de que a prefeita Marta Suplicy licenciara-se da prefeitura logo após o primeiro turno. Portanto, o contexto situacional nos leva a desambigüizar o termo *pedir licença* (o conector) e entendê-lo como o ato de pedir autorização para o afastamento temporário do cargo. Contudo, quando lemos a segunda parte do texto ou, mais exatamente, o termo (*pedir*) *por favor* (disjuntor) temos que interromper o processo de desambiguação, revisar o sentido anterior e adotar um outro: *pedir licença* significa agora um gesto de polidez e é correlato a *pedir por favor* e *pedir desculpas*. Aliás, a própria estrutura paralelística reforça essa leitura.

O que nos parece e - arriscamos uma conclusão - é que, quando se fala que o humor subsume um engano, ou que surpreende, ou que deve ser inédito, tudo isso se liga, de certa forma, não só ao que uma piada conta, ou ao assunto que um trocadilho refere, mas à própria estrutura calculada que os informa: o trocadilho brinca – planejadamente – com a capacidade interpretativa do leitor, submetendo-o a avanços e recuos, a erros e acertos, a revisões e revelações. E o leitor gosta. Os trocadilhos são lúdicos. São combinações espirituosas. São *mots d'esprit* como dizem os franceses.

Bastante curioso no jornalismo feito por José Simão é o fato de que, mesmo que o leitor não tenha muita informação a respeito do assunto, ele pode, ainda assim e quase sempre, desfrutar do gozo humorístico, até porque normalmente a notícia principal é retomada (*E a Marta pediu licença*) e depois comentada (*Pois ela tem que pedir licença, por favor e mil desculpas*). Melhor dizendo: o leitor se dá conta que está diante de um trocadilho quando lê o comentário, pois, é neste, que, via de regra, o duplo sentido se configura e se desvela, ou por meio da antanáclase, ou da paronomásia. (Estamos aqui abordando o trocadilho sintagmático, apenas).

Aliás, é, via de regra, também nos comentários, que as outras possibilidades de leitura emergem e que o leitor percebe as alusões e busca desambigüizá-las. É claro que isso envolve, da parte do leitor, o movimento de retrocesso e da própria percepção do engano, afinal *pedir licença* não significa apenas afastar-se do cargo. Traz à tona a sugestão de que a prefeita tem o dever (*pois ela tem que*) de ser mais polida (*tem que pedir licença, por favor...*).

Na verdade, o cronista alude, via trocadilho, ao fato de que a prefeita, dado o gênio impetuoso - demonstrado publicamente em algumas ocasiões - indispôs-se várias vezes com políticos e jornalistas, diante de cujos questionamentos nem sempre ela seguiu os ditames da etiqueta. Já quanto ao pedido potencializado de desculpas (*mil desculpas*), parece-nos facilmente inferível qual é o seu destinatário: o povo paulista, visto que o mandato de Marta Suplicy não foi o que se esperava. Prova disso? A prefeita não conseguiu se eleger.

Passemos agora à análise de um trocadilho paradigmático retirado da “seção” Cartilha do Lula, na qual o cronista, todos os dias, insere verbetes que, apesar de representarem aquilo que muitos chamam, popularmente, de trocadilhos infames (o preconceito contra os trocadilhos talvez tenha origem neste tipo de trocadilho), são tecnicamente bem construídos.

2º

E atenção! Cartilha do Lula. Mais dois verbetes pro óbvio lulante. “Cleptomaníaco”: companheiro que é fã do Eric Clapton. “Esfera”: pitbull que virou poodle. (29/09/2004)

Sob a aparência de uma brincadeira quase infantil, tais trocadilhos sugerem que o raciocínio do dono da cartilha (aliás, a designação *cartilha* é bem maldosa, pois evoca o grau de instrução do presidente que mal terminou o curso primário) não ultrapassou a fase concreta, a fase do *óbvio lulante* (já temos aqui um trocadilho paradigmático): os significados inclusos na cartilha dele são motivados e deduzidos por semelhança sonora, talvez – o humor sabe – para facilitar-lhe a vida.

À semelhança das crianças em processo de alfabetização que não dominam as convenções ortográficas, o verbe *esfera* é escrito como é falado e o leitor só percebe que “foi enganado”, quando avança na sequência lingüística e se dá conta da incompatibilidade, entre *esfera* (que nos levaria, provavelmente à idéia de círculo) e cachorros bravos (*pitbull*) que se tornaram dóceis (*poodle*). Isso o faz retroagir e buscar o outro significado (*ex-fera*) para dirimir a ambigüidade ainda remanescente.

4.5 - TROCADILHOS E CONTEXTO

Neste ponto, não temos como nos frustrar a uma questão sempre presente nos estudos sobre o humor, a qual, inclusive, já aventamos: o humor é cultural, ou seja, depende do conhecimento que o leitor tem do contexto para que o processo de desambiguação

ocorra a contento? Como vimos, tanto Bergson (2001) quanto Propp (1992) afirmam que desconhecer determinados costumes, ou não dispor de determinadas informações sobre um grupo social impedem ao leitor (o desconhecedor) a percepção do efeito risível, pretendido numa piada ou em um trocadilho humorístico.

Em suma, para estes autores, o riso é circunscrito, contextualizado, partilhado apenas por aqueles que vivem em determinada sociedade. Se nos reportarmos ao trocadilho anteriormente analisado, tal afirmação não se sustém. Ou melhor – e sem radicalismos – se sustém em parte. O que queremos dizer? Será, por exemplo, que um leitor pouco informado não perceberá, embora lhe faltem informações a respeito do gênio da prefeita, o duplo sentido da expressão *pedir licença* e a alusão à falta de educação da candidata?

Supomos que sim, como também supomos que os trocadilhos possibilitam, mesmo a um leitor mal informado, a apreensão do efeito risível. Talvez nem todas as associações /inferências (Aliás, quais seriam todas? Impossível precisar) possibilitadas pelo contexto sejam realizadas, mas a percepção do jogo lingüístico já predisporá o leitor ao riso e à busca de significações.

Contudo – é mister afirmá-lo – um grau mínimo de conhecimentos partilhados é imprescindível, visto que, afinal, estamos analisando os efeitos do humor ligados ao jornal, mídia cuja finalidade precípua é a divulgação de fatos e acontecimentos. Neste ponto, achamos interessante a estratégia utilizada por José Simão que, como bom jornalista, recupera de forma sintética (e geralmente humorada) as notícias, para, a seguir, como excelente cronista, comentá-las de forma talvez mais humorada ainda, porque é comum que tal comentário ocorra sob forma trocadilhesca.

Obviamente, todo jornal tem seu público-alvo. Obviamente, todo jornalista faz a estimativa do seu leitor e, sob este aspecto, pudemos perceber que muitos trocadilhos, que geralmente aparecem como comentários, além de exigirem atenção do leitor ao jogo lingüístico, exigem-lhe alguns conhecimentos elementares de outros idiomas para que o efeito risível se concretize. Eis um exemplo:

Buemba! Buemba! Macaco Simão Urgente! O braço armado da gandaia nacional. Direto das ereções do Tio Sam no Império da Mãe Joana! Socorro! Help! Não tô entendendo nada. Chama a Lucianta Gimenez pra me explicar. É mais fácil entender um filme iraquiano dublado em curdo do que entender eleição americana. Agora não depende mais da Flórida. Agora embolou em OHIO. ENTÃO OHIO QUE OS PARTA! (04/11/2004)

De que informações contextuais o leitor precisaria dispor para entender tal texto? O jornalista recupera – como se tudo fosse uma grande brincadeira - o fato de as eleições americanas (*ereções do Tio Sam*) serem complicadas (*é mais fácil entender um filme iraquiano dublado em curdo do que entender eleições americanas*), fato que a expressão *Mãe Joana*, bastante conhecida popularmente, já indiciara. Além do mais, ao afirmar que *Agora não depende mais da Flórida* “informa”, via pressuposição, que isso já ocorreu. (Um leitor bem informado recuperará o fato de que nas últimas eleições americanas houve problemas com a apuração dos votos na Flórida, reduto republicano).

De qualquer forma, mesmo que a informação sobre a Flórida não seja exata, não importa, pois ela não é decisiva para a consecução do efeito humorístico, até porque a informação dada em *Agora embolou em Ohio* permite, até a um leitor pouco informado, perceber que, se já houve complicações eleitorais na Flórida, agora elas ocorrem em Ohio e, por menor que sejam os seus conhecimentos geográficos, tal leitor perceberá que Flórida e Ohio se equivalem: são regiões americanas.

Até a “alfinetada” em *Lucianta Gimenez poderia* passar em branco em termos de interpretação. Embora o programa televisivo que ela comanda seja repleto de confusões – o que, em tese, a torna uma *expert* neste assunto - as eleições americanas escapam às explicações: são, de fato, na avaliação debochada do cronista, o *Império da Mãe Joana*. Também a contaminação *Lucianta* nos permite supor que, mesmo sendo especialista em confusões, a apresentadora não conseguirá dar qualquer explicação a respeito.

Parece-nos, pois, que a informação relevante - *Ohio* decidirá a complicada eleição americana – é apreendida sem grandes dificuldades pelo leitor, mesmo que ele não domine outras informações ligadas ao assunto. (Por razões didáticas, acabamos de supor o modelo do leitor não-ideal. O nosso leitor – ideal - nos desculpará). O mesmo não podemos dizer sobre o uso do trocadilho que encerra o comentário jocoso: para que o efeito risível seja processado é imprescindível que o leitor conheça a pronúncia americana, ou seja, que o h seja aspirado.

Só dispondo desse conhecimento lingüístico, o leitor/ouvinte perceberá (“ouvirá”) a ambigüidade do trocadilho (*Ohio que os parta*) e inferirá o conseqüente descaso do cronista que a “descoberta” da expressão volitiva (o raio que os parta) expressa. Que a eleição é entre Bush e Kerry, como se lê no título da crônica, é bom saber, mas isso não é fundamental ao processamento do trocadilho. Fundamental é que o leitor tenha algum conhecimento da língua inglesa para a resolução da (muito bem) calculada ambigüidade.

A que conclusões podemos chegar? Que os *mots d’esprit* (humor do *dicto*, na designação aristotélica), se comparados às piadas (humor de *res*), são necessariamente mais “contextualizados” pelo fato óbvio de que exigem redobrada atenção aos aspectos lingüísticos/idiomáticos, sob o risco de o efeito risível não se processar, mesmo que o leitor disponha de todas as informações contextuais, embora, como vimos, estas sejam importantes, mas não indispensáveis a ponto de o leitor nada conseguir entender.

Aliás, não é incomum a ouvintes/leitores que não tenham entendido a graça de um dito ou de uma piada, por desconhecimento de alguma informação do contexto, perceberem que algo lhes falta, embora não precisem o quê. Não é incomum também que, às vezes, façam suposições/inferências bastante próximas daquilo que lhes falta para o processamento da desambiguação (Estamos pensando no leitor de jornais, especialmente).

Reconhecemos que selecionar tal trocadilho pode não ter sido uma opção feliz justamente porque o processo de desambiguação requer conhecimentos relativos a dois

idiomas. Todavia, se, por um lado, é certo de que um “trocadilho bilíngüe” requer mais atenção do leitor/ouvinte, por outro lado, não nos parece improvável afirmar que, em termos de conhecimentos lingüísticos, o que se exige neste trocadilho é muito pouco: saber que o **h** inicial é aspirado em língua inglesa.

Sob este aspecto, embora cientes de que a atividade metalingüística inerente aos trocadilhos representa um maior grau de dificuldade para a interpretação – a dificuldade das crianças com o humor verbal talvez decorra disso, como já anotado (vide p.221 desta tese) - nem sempre um “trocadilho monolíngüe” é menos sofisticado ou exige menos do leitor. Aliás, se não incorremos em falsa generalização, a simples percepção de um trocadilho já nos predispõe ao riso e, segundo Raskin (1985), já nos alerta de que devemos sair do modo *bona fide* de comunicação (convenção social não acessível aos pequenos, mas que rende muitas piadas por eles protagonizadas).

Possenti (2001:150), além de mostrar que o chamado *humor de crianças* nem é feito por elas, nem para elas, mas sobre elas, destaca como neste tipo de humor a exploração de jogos verbais é quase inexistente, não só porque o humor em geral não prescinde de um grau de verossimilhança, mas também porque o humor verbal se realiza por meio de uma exploração mais sofisticada da linguagem, incompatível, em tese, com a concretude do pensamento infantil:

Por isso, dificilmente há piadas de crianças que se baseiam numa exploração mais sofisticada da linguagem. Nelas não é constante a manipulação de significantes, a exploração de estruturas sintáticas complexas, de duplos sentidos em geral (grifos nossos).

Talvez seja o maior grau de sofisticação do humor verbal a justificativa para a maior dificuldade do leitor no processo de desambiguação. Talvez tal sofisticação também explique o senso comum de que os falantes têm preferência pelo humor referencial, segundo apontaram algumas pesquisas relatadas por Attardo (1994:102), conforme se pode verificar no quadro transcrito a seguir:

Table 2.3: Study A: Referencial vs verbal jokes

	<i>Referential</i>	<i>Verbal</i>	<i>Total</i>
<i>American</i>	235	65	300
<i>Italian</i>	262	38	300
<i>Total</i>	497	103	300

De qualquer forma, o dado que mais nos interessa diz respeito à nossa hipótese inicial de que existem recursos universais para a consecução do humor, o que a própria divisão entre o humor verbal e o referencial parece confirmar, uma vez que esta divisão foi reconhecida e perdura desde a antigüidade (humor do *dicto* x humor da *res*).

Sob esse aspecto, as palavras de Attardo (op.cit., p.95), embora se refiram inicialmente à forma como o conector e o disjuntor se comportam nas piadas, não só coloca taxativamente a distinção que reputamos fundamental para o discurso do humor, bem como reforça a posição que tomamos com relação aos trocadilhos, ou seja, o fato de eles, antes de qualquer outra característica, subsumirem brincadeiras sonoras (fônicas). Confirmemos:

Há duas espécies de piadas que se comportam diferentemente de acordo com a natureza do disjuntor e do conetor. De um lado, nós temos as piadas “referenciais”, e de outro as piadas “verbais”. As primeiras se baseiam exclusivamente no significado do texto e não fazem qualquer referência à realização fonológica dos itens lexicais (ou outras unidades do texto); já as últimas, além de serem baseadas no significado dos elementos do texto fazem referência à realização fonológica do texto.¹²⁴

Attardo (op.cit.p.95-6) ainda acrescenta a informação de que as piadas verbais são mais dificilmente traduzíveis, porque a não-correspondência lingüística entre os

¹²⁴ *There are two kinds of jokes that behave differently as far as the nature of the disjunctive and connector goes. On one side, we have “referential” jokes, and on the other, we have “verbal” jokes. The former are based exclusively on the meaning of the text and do not make any reference to the phonological realization of the lexical items (or of other units in the text), while the latter, in addition to being based on the meaning of the elements of the text, make reference to the phonological realization of the text.*

códigos requer recriações por vezes bastantes sofisticadas para que a piada-trocadilho subsista. Observemos como o autor enuncia tal distinção:

A primeira {piada referencial} pode ser traduzida interlingüisticamente e intersemioticamente, enquanto a tradução da segunda {piada verbal}, quando não é impossível, requer correspondências não sistemáticas entre os códigos, ou recriações sofisticadas da mesma espécie de correlação significado/som.¹²⁵

Imaginemos a dificuldade de se traduzir um texto como o que se segue, não só pelas alusões presentes, mas, sobretudo, porque tais alusões se realizam por meio de um jogo verbal que funde informações contextuais com expressões idiomáticas.

E uma leitora me disse que a Marta é um Suplício e vai mandá-la às Favres. E uma outra disse que não vai votar na Marta nem morta! Mas e se ela ganhar? Tudo bem. PASSA RÁPIDO! Rarará! (07/08/2006)

Contudo, se em termos de traduzibilidade, os trocadilhos revelam-se extremamente dependentes de um contexto, não nos parece improvável afirmar que tal dependência é muito mais lingüística do que contextual. Em outras palavras, se um conhecimento contextual mínimo é fundamental para se entender qualquer texto de qualquer época, um bom domínio do idioma local (estamos pensando no leitor estrangeiro) é imprescindível, sobretudo se o texto trabalha com o trocadilho humorístico, ambíguo por excelência.

A avaliação de que *Marta é um Suplício*, bem como a de que a leitora *vai mandá-la às Favres* associa jocosamente o nome da candidata aos seus dois maridos: o ex, Eduardo Suplicy e o atual, Luís Favres. Mesmo que o leitor domine essas informações

¹²⁵ *The former can be translated interlinguistically and intersemiotically, while the translation of the latter is either impossible or must rely on unsystematic correspondences between the codes, or on sophisticated recreation of the same kind of meaning/sound correlation.*

contextuais, se ele não perceber a ambigüidade presente na brincadeira verbal dada pela proximidade sonora entre os nomes dos maridos e as expressões idiomáticas (ser um suplício e mandar às favas), que serviram para a avaliação negativa da candidata, o gatilho para o humor não será acionado. A este respeito é oportuno registrarmos a opinião de Raskin (1985:116) para quem “os gatilhos ambíguos criam todos os trocadilhos e piadas simples similares”¹²⁶.

Já o gatilho final, sintetizado na expressão PASSA RÁPIDO, endossa a pertinência da afirmação raskaniana, visto que tal expressão trabalha com a seguinte ambigüidade: ao mesmo tempo em que subsume o conformismo dos eleitores, caso a candidata Marta seja reeleita, refere uma das suas realizações à frente da prefeitura. A operação “Passa Rápido” buscou diminuir o tempo despendido pela população dependente dos transportes públicos, cujos itinerários foram agilizados, em virtude da construção de corredores viários.

Para Raskin, os trocadilhos são geralmente gatilhos óbvios, pois extremamente acessíveis e populares (para quem é falante da língua que os expressa) Se, por um lado, é a acessibilidade deles, que os transforma facilmente em um tipo desprezível de humor ¹²⁷, por outro lado, é esta mesma acessibilidade que lhes garante a sobrevivência. De qualquer maneira, a qualidade de um trocadilho depende não tanto do gatilho que ele dispara, mas, sobretudo, da boa colocação dos outros elementos necessários à criação da piada. Isso talvez explique porque os trocadilhos do texto anterior podem ser considerados infames por uns, mas extremamente produtivos por outros, entre os quais nos incluímos. Querer deles um humor elegante é desconhecer-lhes a natureza popular.

Para alguns falantes, a simples exposição a palavras ou frases homônimas ou polissêmicas constitui um convite a fazer uma brincadeira, uma piada. Fazedores compulsivos de trocadilhos (*punners*), como parece ser o caso de José Simão, ao

¹²⁶ *Ambiguous triggers create all puns and similar simple jokes.*

¹²⁷ Aliás, se bem avaliamos, as objeções feitas por Todorov (vide p. 248-9 desta tese) contra aqueles que julgavam os trocadilhos inferiores, dada a sua pretensa “gratuidade” fonética, combatem o mesmo preconceito.

responderem se desejam comer a coxa ou o peito do frango, podem causar embaraço a um anfitrião, ao responderem, maliciosamente, que preferem comer as morenas (*dark meat*) às branquinhas (*white/ light meat*). Trocadilho pouco elegante, de mau gosto, mas eficaz.

4.7 - ALGUMAS CONCLUSÕES

Munidos de conhecimentos fonético-fonológicos advindos de diferentes teorias lingüísticas tão bem subsumidas por Attardo (1994) e de posse de novos conhecimentos advindos da síntese brilhantemente feita por Todorov (1996) com base nos chistes retóricos de Freud, pudemos elaborar algumas categorias de análise, cuja meta precípua buscou privilegiar aquilo que reputamos ser a característica essencial dos trocadilhos: o fato de serem brincadeiras sonoras intencionais.

A grande dúvida que encontramos em adotar *in totum* a categorização proposta por Todorov centrou-se, exatamente, na questão da silepse que, dada a visão abrangente deste autor, não contemplaria o conceito de trocadilho por nós adotado. Houvemos, pois, por bem, propor um outro esquema, embora Todorov seja, indiscutivelmente, o teórico que nos serviu de guia.

O quadro que se segue busca sintetizar a primeira fase do processo que nos levou à assunção de cinco grades categorias para os trocadilhos, a saber: “silepse”/alusão sonora (termo único mas que deve ter alguma semelhança sonora com o termo-alvo, daí a presença das interrogações), a contaminação (famíliário), a antanáclase, o quiasmo e a paronomásia.

TROCADILHOS

	Identidade sonora	Semelhança sonora
Ocorrência única	“silepse” com alusão sonora?	Contaminação/
Ocorrência múltipla	Antanáclase/quiasmo	Paronomásia

Como o conceito de trocadilhos sintagmáticos e paradigmáticos se mostrou recorrente nas teorias lingüísticas abordadas por Attardo, sentimo-nos suficientemente seguros para a proposição de um segundo esquema com base nesta divisão. Convém apenas assinalar que tais esquemas se complementam: a ocorrência do único (feitas as ressalvas anteriores) corresponde ao eixo paradigmático e a do múltiplo, ao eixo sintagmático.

TROCADILHOS PARADIGMÁTICOS E SINTAGMÁTICOS

SINTAGMÁTICOS (deslocamento)	PARADIGMÁTICOS (condensação)
Antanáclase e quiasmos (ocorrência do mesmo)	Trocadilho paradigmático (ocorrência do único com semelhança sonora evocativa do termo-alvo)
Paronomásia (ocorrência do semelhante)	Contaminação (<i>mot valise</i> /junção de sons diferentes)

CAPÍTULO 5 - ANÁLISE DO CORPUS

5.1 - PALAVRAS INICIAIS

Antes de iniciarmos a análise das crônicas escolhidas, cumpre-nos resolver uma dúvida que nos assaltou por diversas vezes, sobretudo no decorrer dos dois últimos capítulos, e que pode ser resumida da seguinte forma: qual o mínimo de narratividade necessária para que um texto de humor verbal ou referencial seja considerado uma piada? Se piadas são, tradicionalmente, pequenas narrativas cômicas nas quais há sobreposição de *scripts*, concorde Raskin, e nas quais é comum que apareçam ao menos duas personagens (segundo nossas observações), como considerar piadas os comentários jocosos e trocadilhescos que recheiam as crônicas de José Simão?

Queremos, pois, comentar um texto que nos pareceu essencial para entendermos o humor das piadas-comentário – trocadilhescas ou referenciais - criadas por José Simão. Referimo-nos ao estudo de Violette Morin, datado de 1966, e publicado no Brasil em 1971. Na verdade, tal texto, além de reforçar a divisão básica do humor (*res* e *verba*), lança luzes sobre a questão da narratividade mínima, necessária para que consideremos um texto como piada.

Morin (1971) analisou cerca de 180 historietas cômicas, publicadas na revista *France Soir*, que não excediam o total de 40 palavras cada. A autora, perguntando-se como textos risíveis tão breves podiam ser considerados narrativas (e conseqüentemente piadas), concluiu que elas apresentavam três funções narrativas, a saber: *função de normalização*, à qual cabe situar os personagens, a *função locutora de deflagração*, que apresenta a questão a ser resolvida e, por fim, a *função interlocutória de disjunção*, que dá uma solução cômica para a questão apresentada. Segundo a autora, é esta última função que bifurca a narrativa, possibilitando-lhe a existência como narrativa disjunta:

A bifurcação é possível graças a um elemento polissêmico, o disjuntor sobre o qual a história deflagrada (normalização e locução) tropeça e se volta para tomar uma direção nova e

inesperada. É a existência necessária deste disjuntor que tende a fazer classificar indiferentemente todas estas historietas nas espécies de jogos de palavras. (op, cit., p.176)

Embora desmereça os jogos de palavras, afirmando que a *France-Soir* “arrisca-se pouco a este suicídio” (Cf. p.177) e constatando que “só raramente tais historietas são jogos de palavras” e que frequentemente são “jogos de signos” ¹²⁸, Morin procede a uma minuciosa classificação das historietas a partir de dois tipos de disjunção: a *semântica* e a *referencial*, que, em tese, corresponde à divisão ciceroniana de humor das palavras e humor das coisas. Após observar como a disjunção se articula, chega a três tipos básicos de articulação: a *bloqueada*, a *regressiva* e a *progressiva*.

1º tipo: ARTICULAÇÃO BLOQUEADA

Observemos dois exemplos propostos por Morin (op.cit.):

1º) Disjunção semântica (inversão de signos)

Um faquir, pachorrentamente estendido sobre sua cama de pregos, acaricia seu porco-espinho.(p.179)

2º) Disjunção semântica (inversão de signos)

Um carneiro encontra outro carneiro com ar fatigado. É que contei 147 pastores antes de dormir. (p.179)

3º) Disjunção referencial

¹²⁸ Raskin (1985) já apontara a pretensa – e insustentável, a nosso ver - superioridade dos aspectos semânticos e a conseqüente desvalorização dos aspectos significantes dos signos, defendida por alguns estudiosos, entre os quais Morin parece se incluir.

Um marido procura sua mulher ao longo de um rio e encontra alguém que a viu. O marido: Se o senhor a viu, não deve estar longe. O fulano: Sobretudo porque a correntez não está muito forte. (p.184)

Historietas cômicas que se encaixam neste primeiro grupo apresentam uma equivalência entre uma narração normal (o homem, deitado no divã, acaricia um gato, ou um pastor conta os seus carneiros antes de dormir) e uma parasita. Na verdade, segundo a autora, a questão do bloqueio se explica porque as duas narrações coexistem, subsumindo uma oposição simétrica, em que uma sustenta (e bloqueia) a outra.

2º tipo: ARTICULAÇÃO REGRESSIVA

Já historietas com este tipo de articulação se caracterizam por apresentar uma seqüência unilinear, cuja forma é conseqüente, mas cujo sentido é absurdo. Dito de outra maneira: a coerência da narrativa é respeitada até o fim, mas ocorre um “tropeço”, ou seja, um engano de natureza “semântica” ou “referencial”, bifurcando a narrativa. Vejamos alguns exemplos:

Disjunção semântica

O canibal chega à sobremesa: “Já estou farto desses “suisses” (=queijo/cidadão). Amanhã vou querer um “esquimau”. (=picolé/esquimó) (p.187)

Disjunção semântica

O pai de dois gêmeos vai visitar o médico. – “Mas por que gêmeos?”. O doutor: -“ Na base, existem dois “facteurs” (= Razões/empregados dos correios).(p.187)

Disjunção referencial

Um escocês sabe pela manhã que o trem em que viajava sua esposa sofrera um acidente. Ele hesita diante do quiosque e não compra o jornal. – “ Comprarei a edição da tarde que trará a lista das vítimas”. (p.192)

Além do mais, parece haver uma destruição da narração normal pela narração parasita. Segundo Morin (1971:193), na articulação regressiva, “a interlocução responde formalmente à locução, mas enganando-se de significação sobre um elemento referencial da narrativa. É trocando as motivações deste elemento disjuntor que ela parasita o sentido da narrativa normal”.

3º tipo: ARTICULAÇÃO PROGRESSIVA

Já neste grupo, “a narrativa normal não tropeça em um signo enganando-se de significado, mas em um ou vários signos, enganando-se de significações” (op.cit., p.196), o que, de certa forma, justifica-lhe a própria articulação progressiva, seqüencial, não-pontual, diferentemente, por exemplo, daquela que ocorre com signos lingüísticos de mesmo significante mas de significados distintos, típicas do grupo anterior. Observemos alguns exemplos dados por Morin (op.cit.):

Disjunção semântica

O convalescente escocês {está} diante do médico. O médico: É à sua constituição que você deve seu restabelecimento. O doente: Então não lhe devo nada? (p.196)

Disjunção referencial

O dono ouve à noite barulho na loja; desce e encontra um ladrão. - “Que está procurando? O ladrão: - “Dinheiro!” O dono: “Então procuremos juntos e dividamos.”
(p.199)

As narrativas com articulação progressiva apresentam uma aparente “refutação reabilitadora”, visto que a réplica disjuntora acolhe de forma “inocente” a função normalizadora, dando-lhe uma seqüência conciliatória. Tal procedimento é perceptível na última piada citada: o dono parece acolher a pretensão do ladrão. Contudo, em termos de conteúdo, este tipo de piada encerra, na opinião de Morin (op.cit.,p.201), uma agressividade latente muito mais explosiva, mais feroz, do que a que costuma ocorrer na articulação regressiva, cuja maldade é mais explícita, declarada.

Para finalizar, Morin (1971:202) recupera o conceito todoroviano de *anomalias semânticas* e o confronta com a *anomalia disjuntora*, típica da narratividade das historietas cômicas. Como em tal trecho, a autora não só reporta a oposição *narrativa séria x narrativa cômica*, mas também esclarece o “sentido fechado” das piadas x o “sentido aberto” das narrativas sérias (literárias?), e como ainda explicita o caráter destruidor do riso, houvemos por bem registrá-lo:

Na narratividade normal, digamos “séria” em oposição a “cômica”, a anomalia é um elemento constitutivo da expressão narrativa e carrega poeticamente (.....) uma finalidade em si, a presença de uma “combinação anômala” de semas “de um morfema em outro” para retomar os termos de Todorov, é uma taça de sombra na lógica da língua, o suporte de um sonho reorganizador. A coerência narrativa do sintagma encontra-se reforçada por ele. Na narratividade disjunta ao contrário, a anomalia substitui uma incoerência por duas coerências e impõe um fim de narrativa que é o fim de tudo (...) A anomalia disjuntora não é esclarecedora mas destruidora.
(grifos nossos)

Feita esta breve retrospectiva, cabe-nos registrar as associações daí decorrentes. A primeira é cristalina: a teoria scriptural raskiniana não só abarca mas também explica a

questão da narratividade disjunta da concepção moriniana. Em outras palavras: não está a bifurcação narrativa contemplada na mudança scriptural e vice-versa? Se nos reportarmos à citação anterior, não podemos associar a *anomalia disjuntora* ao gatilho raskiniano, na medida em que, se aquela abre duas possibilidades coerentes (mas excludentes), este propõe a sobreposição dos *scripts*? E mais: até a designação “*anomalia disjuntora*” não condiz com o estranhamento que o gatilho encerra, ou com a perspectiva *destruidora* que este instaura?

Então, o que há de novo? Sem entrar no mérito dos tipos de articulação propostos, o que se nos afigurou profundamente esclarecedor foi, na realidade, não só a percepção de que subjaz uma “estrutura triádica” (termo nosso) à narrativa humorística mínima, mas também que nem sempre as três funções que a integram vêm explicitadas.

É o que ocorre no primeiro texto anteriormente citado (*Um faquir, pavorosamente estendido sobre sua cama de pregos, acaricia seu porco-espinho*), em que apenas a função interlocutora da disjunção se faz presente. Concorde Morin, não só a função normalizadora (*um faquir é insensível ao que o pica*), mas também a função locutora de deflagração (*um homem normal, pavorosamente estendido sobre o divã, acaricia seu gato*) estão subentendidas.

Se à *função normalizadora* compete, pois, situar o personagem, à *função locutora de deflagração* apresentar a questão a ser resolvida e à *função interlocutória de disjunção* propor uma solução cômica para a questão apresentada, não nos parece difícil reconhecer que muitas das piadas de José Simão – trocadilhescas ou não – recuperam essencialmente a mesma estrutura. As variações, se existem, são devidas à natureza do *corpus*, sendo comum que a notícia, ou a síntese dela, corresponda à função de normalização. Como geralmente o leitor já tem conhecimento dos fatos noticiados e como José Simão costuma “disparar” vários comentários-piadas ou várias piadas-comentários com base no mesmo fato, não é incomum que esta primeira função fique subentendida.

Na verdade - Morin bem o destacou - a única função que nunca ficará implicitada é justamente aquela que dispara o humor, ou seja, a função disjuntória, o que significa afirmar – recuperando a teoria raskiniana – que não há piada sem gatilho, isto é, sem disjuntor. Seja ele semântico ou referencial, concorde Morin. Encerre ele um “jogo situacional” ou um “jogo com as palavras”, segundo designação de Eco (Cf p.198 desta tese). É, pois, a estrutura triádica das piadas que os exemplos a seguir buscam revelar.

E o “Jornal Nacional” completa 35 anos. E o Cid Moreira, 135! Ele cobriu a guerra de Tróia e transmitiu corrida de biga. (12/09/2005)

Não nos parece difícil perceber que, se o segmento inicial apresenta a notícia (*E o “Jornal Nacional” completa 35 anos*), se o segundo deflagra uma questão na medida em que um estranhamento é colocado (*E o Cid Moreira, 135!*), o terceiro a “soluciona”, via um comentário hiperbólico, debochado. Ter coberto a guerra de Tróia e ter transmitido corrida de biga enfatizam jocosamente não só a idade de Cid Moreira, um dos apresentadores mais antigos da Rede Globo, mas, metonicamente, a própria “velhice” do Jornal Nacional.

Observemos ainda mais dois exemplos em que a estrutura triádica está totalmente explicitada: no primeiro ocorre uma disjunção semântica (*viceado* por *viciado*); no segundo, uma disjunção referencial, segundo terminologia moriniana.

E o Teletubbie Rubinho é vice-campeão. Ele já ta VICEADO em vice! Até quando vence é pra ganhar segundo lugar. (28/09/2004)

E em Sampa tem tanto seqüestro que um cara botou o adesivo no Fiesta: “Não me seqüestrem. Estou cheio de dívidas”. (10/08/2004)

Entendemos agora, com muita clareza, por que é freqüente, no *corpus* analisado, a criação de piadas estruturadas na relação causa/conseqüência, expressas em forma de orações principal e consecutiva. De fato, se a oração principal transmite a notícia (função normalizadora), ela cumpre também a função de exagerá-la (função deflagradora), criando a expectativa para a solução engraçada e/ou inesperada que virá (função disjuntora).

Feitas estas associações, iniciaremos a análise das crônicas que compõem o *corpus*. Como adotamos, de certa forma, a metodologia empírica sugerida por Propp (vide p.3 desta tese), ou seja, um constante ir e vir da teoria para o *corpus* e deste para a teoria, limitar-nos-emos neste ponto a três textos apenas, o que, além de ser conforme as estratégias do humor - sabidamente repetitivas - impedir-nos-á excessivas redundâncias. Se determinar o número de textos foi tarefa simples, selecioná-los constituiu, sem dúvida, uma tarefa hercúlea. Quais os mais representativos? Quais apresentam efeitos de humor os mais criativos? Difícil saber.

5.2 – TEXTOS ANALISADOS

PRIMEIRO TEXTO: MANCHETE

EREÇÕES 2004! RUBINHO PARA VICE-VEREADOR (29/09/2004)

A começar pelo título, a “maldadezinha” inerente ao humor já se anuncia. Num país em que a campanha para prefeitos e vereadores chegava ao auge, já que o primeiro turno ocorreria no dia 03 de outubro, o cronista, a propósito do nome de um candidato a vereador na região de Interlagos, ser Rubinho, reitera uma das suas críticas favoritas: o fato de nosso corredor de fórmula I, Rubens Barrichello, ter subido inúmeras vezes no pódio, mas sempre como vice, nunca como campeão mundial.

Na verdade, o efeito de humor decorre do cruzamento de dois *scripts* – o das eleições e o das corridas automobilísticas. Palavras como *ereção* (por eleição), *vice*, *vereador*, e inclusive, *Rubinho*, pertencem, em tese, ao *script* eleição. Mas quando o leitor atenta para o termo composto – *vice-vereador* – o gatilho do riso é acionado. Vereador não tem vice, quando muito tem suplente. O Rubinho não é, portanto, um candidato a cargo político. É um candidato a suplente! De campeão de Fórmula 1!

Passar de um *script* a outro, ou do modo *bona fide* para o *non-bona fide*, na terminologia de Raskin (1985), requer do leitor um conhecimento não estritamente lingüístico, mas isto não significa dizer que tal conhecimento é o relevante para o entendimento da piada ou para a percepção do efeito de humor: o uso de estereótipos é um elemento facilitador na criação do risível, como bem o atesta Possenti (vide citação na página 190 desta tese).

Como é comum nas crônicas de José Simão, o tema contido no título (Rubinho é candidato a vice) é reiterado no corpo do texto, conforme podemos observar no trecho que se segue:

E o site Kibeloco resolveu lançar o Rubinho para vice-vereador. Ele vai atrás do desenvolvimento social. Ele vai atrás dos seus interesses. Ele vai atrás do alemão. Porque a pressa é inimiga da perfeição.

Se reiterar o conhecimento estereotipado é redundância inerente ao discurso do humor, cabe aos elementos da superfície textual “inovar” o mesmo discurso. Portanto, se o Rubinho, pretendo candidato a vereador, observa com competência o seu jargão político e *vai atrás do desenvolvimento social*, o Rubinho, corredor de fórmula 1, parece observar um jargão que revela, no mínimo, a sua incompetência, pois *vai atrás do alemão*. Se entendemos – e entendemos – que jargões e *slogans* políticos buscam sintetizar os objetivos, os planos e até as convicções dos candidatos, Rubinho, corredor, será um eterno candidato a vice. Do alemão Schumacher.

Nesse sentido, o uso do provérbio (*a pressa é inimiga da perfeição*) – dado o seu caráter de peremptoriedade, de verdade eterna e atemporal, como explicação para o *slogan* (*ir atrás do alemão*) – reitera o deboche de que Barrichello é vice-campeão por convicção. O efeito cômico se acentua na medida em que o corredor brasileiro acata uma máxima, uma filosofia de vida diametralmente oposta àquela que é imprescindível ao sucesso na sua profissão, na qual, ironicamente, a pressa é amiga da perfeição. Interessante que, a todo comentário maldoso, segue-se a expressão onomatopaica *rarárá* que, ao explicitar o riso, parece amenizá-lo.

Na verdade, o humor criado por José Simão vai emendando deslocamentos.¹²⁹ Propor as pistas para o desvendando de uma piada não impede o cronista de trabalhar em cima do mesmo *script*. Essa continuidade confere ao seu texto uma certa oralidade, típica daqueles repentistas que vão encaixando comentários sobre comentários ou uma piada em outra, usando o mesmo tema.

A mesma estratégia – a do uso de estereótipos e as variações em cima do mesmo tema - reaparece nas piadas relativas à abertura da Bienal. Dizemos piadas porque as entendemos como uma narrativa mínima, segundo Morin (1971).

E a abertura da Bienal? Dessa vez o Lula não falou de improviso. O Lula leu de improviso! Rarárá! Eu não sei como o Lula não falou que Bienal é um evento que acontece todo ano. E é cada instalação maluca: tem um Fusca pendurado que parece anúncio de lava rápido. E como agora tudo é arte, na hora da limpeza os serventes ficam perguntando para os artistas: “E esse prego é arte?”. E o artista: “É” Aí o servente deixa e pergunta pro artista: “E essa estopa é arte?”. “Não”. Então o servente varre e pergunta: “Essa vassoura quebrada é arte?”. E o artista: “Não, mas você me deu uma grande idéia: agora é arte.”

¹²⁹ Estamos entendendo deslocamento como “um desvio no processo mental” segundo palavras de Freud (1996: 1055), ou seja, como a mudança na forma de se considerar.

Interessante é que o tema do improviso já se anuncia com a atitude do presidente Lula (*O Lula leu de improviso!*) Já o comentário do cronista revela uma certa incredulidade com o acerto inesperado do presidente (*Eu não sei como o Lula não falou que a Bienal é um evento que ocorre todo o ano*) e joga com o pressuposto de que o presidente sempre comete erros primários. Aliás, se bem lembramos *o script* das distorções lingüísticas – quer sejam erros gramaticais, quer sejam obviedades – representa, indubitavelmente, uma forma de se opor ao outro e de rejeitá-lo.

O tema da improvisação, recuperado na piada a respeito da Bienal, reforça o senso comum de que arte moderna é tudo aquilo que o artista afirma ser arte. Quando uma vassoura quebrada passa a ser considerada - improvisada e divertidamente - uma obra de arte, o estereótipo do artista plástico como alguém fora dos padrões se torna procedente.

A piada que se segue, embora preconceituosa como toda piada sexista, já que se funda no senso comum de que artista plástico costuma ser homossexual, é coerente dentro da série de estereotípias. Até a avaliação do cronista (*essa é verídica*) busca asseverar a fidedignidade do fato:

E essa é verídica: tinha uma bicha no Ceará que tinha uma casa de tolerância, um puteiro, e a polícia estourou e foram todos para a delegacia. E o delegado: “E aí, veado, vem cá”. E a bicha: “Veadão não, artista plástico”. Rarará!

Até então, exploramos, na crônica em pauta, o humor das ações que, grosso modo, revela-nos personagens risíveis, porque são movidas por atitudes ilógicas ou pouco conscientes. São os chamados alogismos, segundo Propp. Para Fernando Almeida (1999), a comicidade se instaura a partir da bitextualidade, ou seja, decorre do confronto entre comportamento padrão x desvio. É mister frisar que, segundo este autor, os desvios podem encerrar transgressões não só às normas sociais, mas também ao próprio código lingüístico.

De qualquer forma, a transgressão é risível porque conta com o conhecimento que o leitor ou espectador tem da norma, do padrão.

A esse propósito queremos fazer alguns comentários quanto ao uso da palavra *ereção* (por eleição), designação adotada desde o início do processo eleitoral e que, obviamente, condensa outros significados. De qualquer forma, o que queremos destacar no protesto do cronista - que talvez sintetize o cansaço do povo com toda a política e os processos eleitorais nela envolvidos - é o caráter lúdico que nele se revela. Observemos:

Ereções 2004! O Pleito Caído! Chega de pleito! Queremos blunda!

Partindo, pois, de uma associação sonora (que denominamos trocadilho paradigmático), o cronista estabelece, num crescendo, um verdadeiro jogo sonoro-semântico, que culmina com a criação da palavra *blunda*, criação que se nos afigura como resultado de uma brincadeira lingüística quase infantil. O recurso da analogia é comumente usado pelas crianças nas suas primeiras manifestações faladas e, portanto, *pleito* está para *peito*, assim como *bunda* está para....*blunda*! Total *nonsense*. Pura brincadeira. É inegável que o cronista está trabalhando com o estereótipo de que brasileiro se sente mais atraído por glúteos do que por seios, mas isto não nos impede de reiterar o caráter lúdico, não-sério do trecho em tela.

É certo que subjaz à criação desta brincadeira o deboche ao fato de que, nos debates políticos, muitos dos candidatos diziam “ter peito” para melhorar a situação da cidade. Sob este aspecto, a semelhança sonora entre *pleito/peito* – ambos *caídos* – implícita a descrença do cronista (que é também a nossa) de que nada vai mudar. Talvez o lúdico seja ainda o melhor remédio.

É ainda o espírito lúdico - diríamos paródico - que preside a concretude das comparações, com base em traços físicos facilmente caricaturizáveis, sobretudo quando se

afirma que *o Serra é genérico do Drácula* (aparência funérea), *o Enéas é genérico do Bin Laden* (a barba escura e comprida). Aliás, a repetição do caracterizador *genérico* não é gratuita, até porque sugere que tais políticos não sejam confiáveis, visto não serem autênticos.

Mas o humor das palavras também pode ser realizado por meio de outros jogos lingüísticos, como por exemplo, o quiasmo usado pelo cronista para comentar uma notícia que fora publicada no dia anterior.

E essa notícia: “Marido agride mulher e é morto por cão”. Para que tem um marido cachorro, nada como ter um cachorro amigo!

Se, no exemplo acima, ocorre o deslocamento que se baseia no critério da presença dos elementos (marido *cachorro* e *cachorro* amigo) ocorre também aí a paronomásia, ou seja, duas palavras semelhantes quanto à sonoridade, mas que por adquirirem no texto significados bem distintos (*marido e amigo*) traduzem o risível, até pelo inesperado. Mais curioso é que parece haver, implicitamente, a reversão do provérbio que afirma ser o cão o melhor amigo do homem: o cão foi, literalmente, o melhor amigo da mulher. O espírito paródico se anuncia.

Um outro exemplo de jogo sonoro, característico dos trocadilhos, decorre de supressões fonéticas comuns à nossa pronúncia, como, por exemplo, a não emissão do **r** final, nas formas do infinitivo (FOR > FÔ), e do **n** nos gerúndios (DENO = DENDO). É com bases nestes hábitos fonéticos, comuns à nossa fala, que o risível se constrói pela sexualização dos referentes, visto que o *slogan* do candidato DENO, implica o que de fato ocorre com o povo, quando os políticos resolvem melhorar a cidade, ou seja: **Para melhorar a cidade, só se fodendo**. Esta nossa leitura torna-se possível, especialmente porque os verbos usados são impessoais.

Em Caraguatatuba tem outro chamado Deno, com o slogan: “Para melhorar a cidade, só se FÔ DENO!”

Confirma-se ainda o senso comum de que a política não é atividade exercida com seriedade em nosso país, basta ver a enxurrada de *slogans* políticos, geralmente maliciosos, enviados a José Simão, e que, de fato, mais parecem proceder de uma antologia humorística do que de campanhas políticas. É, pois, pertinente a expressão *Micareta dos Picaretas* com a qual o cronista, logo no início do texto, designa as eleições e os políticos nela envolvidos. De fato, pleito com tais candidatos e com tais *slogans* nos remete à surrealidade carnavalesca. Com uma diferença: trata-se de um Carnaval extemporâneo (a micareta).

Há ainda as perguntas endereçadas ao leitor, as quais por representarem desafios/adivinhas, cujas respostas serão sabidamente jocosas, criam a ilusão de maior interatividade e, à semelhança das perguntas retóricas, seduzem o leitor, pois não só lhe despertam a curiosidade, mas o preparam para o prazer do riso.

E sabe porque a Justiça proíbe prender nas vésperas de eleições? É que senão falta candidato para ser eleito. Rarárá!

Convém lembrar que a função de normalização nem sempre está explícita nas piadas: ela pode ser pressuposta na própria questão. Não é diferente o que ocorre no trecho dado. A questão *E sabe por que a Justiça proíbe prender às vésperas de eleições?* já afirma a existência de tal proibição. De qualquer forma, é naquilo que Morin designa como função disjuntora, que o humor é acionado, vez que tal resposta (*É que senão falta candidato para ser eleito*) soluciona humoristicamente a questão lançada.

A mesma estratégia - a das adivinhações - já fora usada para ironizar os constantes envolvimento do cantor Michael Jackson em casos de pedofilia:

“Sabe o que o Tio Michael Jackson falou às crianças no dia de Cosme e Damião?” “Pega o doce no meu saquinho, pega!”

É inegável tanto para Morin (1971) quanto para Raskin (1985), bem como para Fernando Almeida (1999) que o gatilho para o riso está na capacidade de evocação que a palavra *saquinho* concentra. É a partir dela que o leitor retoma o já-lido e o enriquece com outras associações. Há, então, uma reversão semântica. Se *tio*, *Cosme e Damião*, *doce* são palavras que, de imediato, nos reportam ao mundo infantil, a palavra *saquinho* à qual se liga um pedido insistente (*pega, pega*) coloca a questão em outro patamar: passamos do mundo infantil para o do adulto pervertido, ou do modo *bona fide* para o *non-bona fide*.

Interessante é que a crônica é datada de 29 de setembro, dois dias depois da comemoração de Cosme e Damião, protetores das crianças. Mais interessante ainda é que o pedido insistente do tio encerra o nome de uma brincadeira de crianças: o pega-pega. A maldadezinha inerente ao humor é aqui recuperada. Aliás, não é maldadezinha: é “maldadezona”. De qualquer forma, sem moralismo. Parece-nos.

Como as estratégias lingüísticas usadas na seção Cartilha do Lula são recorrentes e como já analisamos os verbetes nela incluídos (vide p.254 desta tese), encaminhamo-nos para a outra crônica selecionada.

RUBINHO URGENTE! A CULPA É DA GALOCHA! (26/10/2004)

Texto em que basicamente o cronista, mais do que inconformado, se mostra revoltado com a *performance* de Rubens Barrichello no Prêmio Brasil de Fórmula 1, ocorrido em São Paulo, no autódromo de Interlagos, no dia 24/10/2004, e para o qual havia uma grande expectativa de o piloto sagrar-se campeão, até porque largaria na *pole position*.

O primeiro rebaixamento a que o humor procede já é perceptível na comparação usada para expressar o pensamento do dia, a saber: *Pensamento do dia: torcer pelo Rubinho é coito interrompido*. Há um nítido contraste entre o que ‘pensamentos do dia’ costumam transmitir e o que, de fato, este encerra: o tom não é filosófico, nem a mensagem é otimista. Sobrepor um *script* de cunho sexual (*coito interrompido*) para metaforizar a incapacidade de Barrichello em dar prazer aos seus torcedores, representa uma forma crua de desmerecê-lo, bem de acordo com o espírito paródico e grotesco, já desvelado nos estudos bakhtinianos, conforme apontamos.

Aliás, é interessante notar que o verbo *berrar* e a expressão *pole position* (*A Globo passou 48 horas berrando: “Pole position! pole position”*) também estão impregnadas pelo *script* sexual, pois sugerem uma mulher (A Globo) histérica em busca de uma relação satisfatória, ou seja, que o corredor consiga satisfazer as expectativas dela, que chegue na *pole position*, ou seja, que o “coito” não seja interrompido. Obviamente, que a gritaria sintetiza uma alusão às narrações de Galvão Bueno que, ao lado de Barrichello, é alvo freqüente para as gozações do cronista.

O humor chega à derrisão, quando a tristeza do corredor é explicada pelo fato de ele ter ficado em terceiro lugar, embora desejasse o....segundo! Bastante pertinente é nos reportarmos aqui à afirmação de Bergson, segundo a qual as ações repetitivas, porque mecânicas, são facilmente risíveis. Parece não ser outra a explicação para que José Simão

tenha elegido tanto Galvão Bueno quanto Barrichello como figuras risíveis: um só “berra” e o outro é sempre vice.

Curioso é nesta crônica a insistência neste mesmo fato por mais dois ou três parágrafos, o que reforça a nossa leitura inicial: além de ridicularizar o corredor, o cronista estava expressando a sua raiva pelo insucesso de Barichello. Mais curioso ainda é como a busca de explicações para o fracasso se configura como um mote do texto, que pode ser sintetizado na pergunta: de quem é a culpa?

As respostas a esta questão encerram uma série de deslocamentos, de *nonsenses*, até de absurdos, que são risíveis justamente porque vão, num crescendo, aumentando o grau de alogicidade: a culpa é do pneu e da garoa (é provável, até porque pelo que se sabe, Barrichello gosta de pista bem molhada), a culpa é da galocha, ou da galocha por cima da sapatilha (piloto usa galocha???) para chegar ao mais maldoso: *Eu acho que a culpa é daquela peça com capacete que fica entre o volante e o banco*. Interessante como o gatilho subsumido na palavra *peça* deflagra a mecanização do humano, ápice da repetitividade.

De um culpado (Rubinho) ao outro (Galvão Bueno), a passagem é imediata e a contaminação *Urubueno* diz tudo: *E o Galvão Urubueno seca tanto que secou até a pista!*. Em inúmeras crônicas, José Simão refere o azar que Galvão Bueno, como um Midas do infortúnio, concentra. É este estereótipo que fundamenta a piada-comentário, cuja estrutura triádica se constrói por meio de uma relação consecutiva e que pode ser assim explicitada: O Galvão é azarado. O Galvão seca tudo e tanto...que até a pista secou!

Culpado ou não, Galvão é agora o alvo dos deboches do cronista e a impropriedades dos seus comentários (aliadas ao seu azar) passam a ser a tônica: basta que ele faça uma afirmação positiva sobre qualquer um dos pilotos, para que a situação deste piore. Isto justifica o comentário final: *Só não agourou o Montoya! Que além de ganhar ainda deu uma garrafada na cabeça do Rubinho*, referindo-se a um incidente no pódio, quando o piloto espanhol, inadvertidamente, bateu com a garrafa de champanhe na cabeça de Barrichello.

É tal sequência de “azaração” que justifica a solução final, “ingenuamente” proposta pelo cronista, e que pode ser assim sintetizada: se os dois primeiros colocados - Raikkonen e Montoya - fossem afastados da corrida, Barrichello... teria vencido! Dizer o óbvio, sobretudo na comicização extratextual, é inegavelmente uma forma de desfazer do objeto do riso. Ademais, como seus adversários não deixaram de participar, e como Barrichello, portanto, não venceu, vale o consolo final, em que o cronista destaca e “elogia” a atitude ética do corredor brasileiro: *Mas pelo menos é um piloto honesto: não passa ninguém pra trás!*

Cabe frisar que o hipotético afastamento do primeiro colocado - *o Montoya* (tivesse) *tido uma diarreia* – tem nuances grotescas, visto que submeter um vencedor às premências do baixo corpóreo (ter uma diarreia) é uma maneira de dessacralizá-lo. Ademais, reversão por reversão, ironia por ironia, um piloto que não passa ninguém para trás pode ser tudo, menos piloto! Literalmente.

Se até então predominou o humor das ações, a tônica será, a partir do quinto parágrafo, o humor trocadilhesco, focado no fato de Duda Mendonça, marqueteiro oficial da então candidata Marta, ter sido surpreendido, apostando em rinhas de galos no Rio de Janeiro e, em decorrência disso, ter sido preso em flagrante. Se tal contravenção foi explorada à exaustão pela mídia dita séria, imaginemos a potencialidade disto para o jornalismo humorístico: José Simão “deitou e rolou”, a começar pela forma como deu a notícia:

Ereções 2004! PENAlidade máxima: o marqueteiro da Marta foi pego numa briga de galo. Coitado do Duda. Tava entediado com a briga de perua com urubu e foi pra rinha de galo. Granjear votos pra Marta. E pegou mal. Ou seja, os galos brigam e a perua paga o pato? Rarará! E uma amiga minha não gosta de briga de galo, prefere briga de pinto. E se eu fosse o Duda eu botava os galos pra brigar na careca do Serra. E sabe como chama o instituto de pesquisa do Duda? GALLUP! (26/10/2004)

Destaquemos inicialmente a *senha* existente entre o cronista e seus leitores e que o uso da caixa alta confirma (*PENAlidade*). Dizemos *senha* porque, segundo analisamos, toda vez que o cronista calcula que o jogo sonoro (no caso, o gatilho para o riso) corre algum risco de não ser percebido pelo leitor, ele o destaca graficamente. É exatamente o que ocorre em mais dois momentos desse texto, conforme veremos adiante.

A expressão *PENAlidade máxima*, além de encerrar o gatilho que torna a narrativa disjunta (penalidade = sanção e *PENAlidade*, porque a sanção é relativa à briga entre bichos de pena) não só destaca o perigo que os deslizes dos políticos e/ou de seus correligionários representam, sobretudo em ano eleitoral, mas também, por evocar o pênalti do *script* futebolístico, sugere a iminência de uma desvantagem e um prenúncio de derrota para a candidatura de Marta Suplicy.

De fato, Duda ter sido surpreendido como um contraventor (*O marqueteiro da Marta foi pego numa briga de galo*) representa munição certa para José Serra, o adversário político da prefeita. Interessante como o uso da interjeição *coitado*, parece refletir como o cronista ficou penalizado (desculpem-nos a coincidência) com a situação (ou azar?) do marqueteiro. Mas é só a primeira impressão. Ilusória por sinal, visto que o comentário-explicativo que se segue direciona o texto para a dessacralização alegre, satírica, parodística (*Tava entediado com a briga da perua com urubu e foi pra rinha de galo*), visto que todos os envolvidos são bichos de pena.

Conforme já pudemos constatar, associações freqüentes entre homens e animais são comuns nas crônicas do *corpus* e parecem refletir uma tendência atávica ao homem e que a estética do grotesco, com seus constantes rebaixamentos, tão bem desvela. Cumpre notar que a Fisiognomia, “cuja pretensão é extrair das aparências físicas um conhecimento moral sobre o homem” é um saber antigo cuja origem remonta às constantes analogias entre homens e animais (Cf. Sodré e Paiva, 2002, p 22).

Contudo é curioso que se, por um lado, tal associação atribui ao texto um tom de fábula, tal fábula não enseja qualquer ensinamento moral: há, pois, no trecho, um duplo rebaixamento paródico. Marta é a perua, José Serra, o urubu. E a disputa entre eles é tão pouco envolvente que o próprio marqueteiro da prefeita sentiu necessidade de emoções mais fortes, que a briga de galos representa. Está montado todo um cenário onde a animalidade passa a ser a tônica. Aliás, a respeito da tendência que o grotesco possui para a animalidade, é providencial anotarmos as palavras de Sodré e Paiva (2002:21-2):

É antiqüíssima (...) a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais. Muitas vezes, a identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias, etc), isto é, o grau zero da condição humana. (...) Noutras vezes, trata-se da analogia pura e simples entre o homem e o animal. (grifos nossos)

Deflagrado o humor a partir da brincadeira verbal com a palavra *PENAlidade*, o cronista emendará uma série de outras piadas cujos gatilhos nos remetem sempre ao mundo das aves de pena. Daí o uso da expressão popular *pagar o pato* que, de certa forma, “rebaixa” a seriedade contida na expressão formal *penalidade máxima*. Na mesma linha, a palavra *granjear* - cuja sonoridade lembra *granja* – reflete como o brincar com as palavras vai, num crescendo, acentuando o risível da situação.

Interessante como o pular de um galho a outro que o Macaco Simão realiza (fomos influenciados pela animalidade grotesca inerente ao humor?), pode ser explicado pela estrutura triádica das piadas, visto que a *função interlocutória disjuntória* (Morin), que “fecha” a piada anterior, funciona como a *função normalizadora*, que abre a piada que se segue. Tal encadeamento e economia de funções conferem ao texto de José Simão um movimento ininterrupto que não raramente evoca o torneio característico dos repentistas nordestinos, cujo fôlego parece ser, por vezes, inesgotável. Exemplifiquemos nossas afirmações:

1ª Piada

Vai haver penalidade máxima no pleito eleitoral (*função de normalização*), pois o marqueteiro da Marta foi surpreendido apostando em briga de galo (colocação do problema, ou *função interlocutória de deflagração*) Ele estava entediado com a briga da perua com o urubu e foi para a rinha de galo (solução cômica, sintetizada pela *função interlocutória disjuntória*).

2ª Piada

O Duda Mendonça estava entediado com a briga entre a perua e o urubu e foi para a rinha de galos. (*função normalizadora*)

Pegou mal ele ir granjear votos para a Marta (obviamente este trecho é marcado pela ironia, já que o *granjear* votos implicou em prejuízo para a candidata).

Os galos brigam e a perua que paga o pato? (solução cômica baseada na brincadeira verbal)

Na realidade, o que pudemos constatar é que uma mesma informação serve para o desencadeamento de várias piadas: *E uma amiga minha não gosta de briga de galo, prefere briga de pinto*. É claro para nós que a função de normalização, embora elíptica, é facilmente resgatável e diz respeito ao fato de Duda Mendonça freqüentar brigas de galos. É claro também que substituir a expressão *briga de galo* por *briga de pinto* sintetiza o gatilho para a mudança de *scripts*, instaurando o discurso da malícia (*E uma amiga minha não gosta de briga de galo, prefere briga de pinto*), que implica existir da parte de tal amiga uma tendência para relacionamento sexual com rapazes bem novos.

Confirmando observações feitas no capítulo 2 (vide p.79), queremos registrar que, no trecho sob análise, reaparece o que lá associamos às adivinhas, ou seja, o cronista só lança uma pergunta para que o leitor aguarde a resposta cômica que certamente virá. É o que ocorre em: *E sabe como se chama o instituto de pesquisa do Duda?* cuja resposta, *GALLUP!*, deflagra o riso, dada a semelhança sonora entre o nome do instituto de pesquisa mundialmente conhecido (Gallup) e a palavra *galo*, um dos motes do texto.

Com base em Morin, entendemos agora por que motivo tais “quase-adivinhas” se nos afiguravam como piadas: elas sintetizam uma narrativa cômica mínima, na qual a

função de normalização está pressuposta na pergunta feita, pois, ao se perguntar qual o nome do instituto de pesquisa do Duda, afirma-se que este possui algum (verdade ou não, pouco importa). Nessa linha de raciocínio, a pergunta concentra as funções normalizadora e interlocutória e a resposta, a função disjuntória.

Aproveitando-se ainda do mesmo assunto, o da briga de galos, José Simão não só reitera o senso comum, vigente entre os brasileiros, de que na Bahia tudo é mais liberal (*na Bahia nada é proibido*) – e que poderia ser considerado como humor étnico, se observarmos as divisões propostas por Raskin (1985) – como também faz referência a dois galos de briga famosos nas mais de 30 rinhas baianas: *ACM e Bin Laden*. Se fazer analogias entre homens e animais é, como vimos, uma forma de paródia geradora do risível, o inverso, ou seja, dar nome aos galos, inspirando-se em políticos cuja maior característica parece ser a capacidade de resistência, é mais do que jocoso. Beira o hilário. A inversão da inversão?

Neste ponto, o cronista recupera aquilo que consideramos como o tema do texto, sintetizado na questão: *de quem é a culpa?* Se a culpa pelo terceiro lugar não foi diretamente atribuída a Barrichello, mas indireta, absurda e debochadamente à galocha que, a bem da verdade, piloto nem usa (*Rubinho Urgente! A culpa é da galocha!*), o culpado pela situação constrangedora de Duda Mendonça tem, ironicamente, nome certo: o presidente Jânio Quadros que, nos idos da década de 60, em “defesa da moral e dos bons costumes” proibira o jogo de bicho, o uso do biquíni nas praias e lança-perfume nos bailes carnavalescos.

Mas estranha e maldosa similaridade: *galocha* e *Jânio Quadros* não servem como “des-culpas”: são ultrapassados e anacrônicos. A maldade inerente ao humor fez, até então e em suma, mais quatro vítimas: Barrichello, Duda Mendonça, Jânio Quadros e a ...galocha! Deslocamento típico do humor.

A seguir, fazendo uso de um raciocínio analógico, que de certa forma sintetiza todos os deboches feitos a Duda Mendonça e a Jânio Quadros, o cronista sugere que, assim

como o marqueteiro ficou prejudicado pela proibição da briga de galo (na realidade, Jânio proibiu o jogo de bicho), o vice do Serra, cujo nome é Gilberto Kassab, também seja flagrado cheirando lança-perfume: Marta e Serra ficariam, de novo, empatados.

Traço comum nas crônicas que precederam as eleições foi a apresentação de *slogans* enviados por leitores de diversas regiões do país. A hilaridade deles é tamanha que a designação *País da Piada Pronta*, presente na abertura de muitas crônicas, se justifica plenamente. Imbuído do espírito parodístico, que reputamos inerente aos humoristas em geral, José Simão também cria *slogans* e motes para a campanha eleitoral em curso. Tais produções representam, na verdade, paródias extratextuais, visto que a criação de tais *slogans* rebaixa ou a realidade política em geral ou a de um político específico e, não necessariamente, um texto por este produzido, o que caracterizaria a paródia intertextual, segundo perspectiva genettiana já vista.

Satirizando, pois, a postura do candidato Serra que, via de regra, só reafirmava a continuidade dos projetos implantados pela então prefeita e candidata, Marta Suplicy, o cronista, ao criar seu *slogan* (“*Diga um projeto de Serra e ganhe um chocolate*”) está praticamente afirmando que nenhum chocolate será distribuído. Por quê? Porque Serra ou o *papagaio de pirata*, como José Simão em muitas outras crônicas o designa (vide a manchete da crônica de 1º/09/04, por exemplo) não tem projetos!

Como a analogia requer um certo equilíbrio quanto ao tratamento dado aos candidatos, um *slogan* para a candidata Marta também é criado: “*Votem em mim porque com o Serra a gente numKASSAB.*” Obviamente, existe no trocadilho *numKASSAB* uma alusão às oscilações políticas de Gilberto Kassab, que fora, inclusive, aliado de Paulo Maluf, quando este fora prefeito. Se, como assevera Raskin, a simples percepção de um trocadilho já nos induz ao riso, não é improvável afirmar que a sátira dirigida à candidata é mais amena, ou menos maldosa. De fato, enquanto a contribuição do cronista para a campanha de Serra configura-se como a anticampanha, o *slogan* de Marta a favorece, até porque desfaz do adversário.

Como é de praxe, no penúltimo parágrafo das crônicas, provavelmente desde que o presidente Lula foi eleito, José Simão cria verbetes, à guisa de ‘colaboração’, para a Cartilha do Lula. Geralmente tais verbetes recorrem a uma palavra-chave, relativa a um dos eventos explorados na crônica do dia. Na realidade, o cronista partindo da semelhança sonora entre tal palavra-chave e as que constituem os novos verbetes, propõe explicações inspiradas nos assuntos noticiados.

Como, na crônica em tela, um dos assuntos principais foi o envolvimento de Duda Mendonça com a briga de galo, palavras que apresentam semelhança sonora com *galo* figuram como verbete: daí *galicismo* e *galante*, por exemplo. Se a semelhança sonora determina as escolhas dos verbetes, a brincadeira verbal só se completa com explicação semântica destes. No primeiro, temos o trocadilho chamado por Todorov de *contaminação* (*gali* + *cismo* = cismo com galo, apostado nele): “*Galicismo*”: *companheiro que tem mania de apostar em galo*. No segundo, o significado da palavra *galante* até se mantém, mas o verbeito proposto valoriza o local onde a galanteria ocorre: “*Galante*”: *companheiro que vai paquerar em briga de galo*. Que, ironicamente, não é o lugar mais apropriado para paqueras.

Indiscutivelmente, tal seção se funda no *script* da parvoíce e da distorção lingüística, subsumindo estereótipos e preconceitos que, embora integrem a maldade típica do humor, são necessários à transformação do Outro, no caso o presidente Lula, o autor da cartilha, em objeto risível. De qualquer forma, a concretude de raciocínio que os verbetes desvelam, dão a esta seção um tom infantil, reforçado pela presença constante do humor realizado via brincadeiras e jogos verbais, sabidamente lúdicos. Além do mais, caracterizar um personagem não só pelas suas impropriedades lingüísticas, mas pelo registro de seu vocabulário ou jargão típicos (*companheiro*) ainda representa uma forma simples, mas eficaz, de se construir o humor. No caso, tanto o humor de cunho étnico quanto o político.

DIA DAS BRUXAS! VOU VOTAR DE VASSOURA! (31/10/2004)

Nesta crônica, José Simão brincará (parece ser esta a melhor palavra) com informações advindas de três *scripts*, a saber: 1º) realização do segundo turno para a prefeitura de São Paulo; 2º) o fato de tal pleito ter impossibilitado o final de semana prolongado dos paulistanos, visto que o feriado de Finados caíria na terça-feira seguinte; 3º) a coincidência entre o dia do pleito e a data comemorativa do *Halloween*.

Irônico é o uso decorrente do verbo *engarrafar* (*Engarrafou tudo: eleição, feriadão e Halloween*), para anunciar não apenas a concentração de eventos, mas que o *engarrafamento* comum às estradas paulistas, em feriados longos, não ocorrera, em virtude das eleições. Realmente, tirar o paulistano da praia, impedindo-o de descer a serra em um *feriadão* só podia significar mesmo que as bruxas estavam soltas!

Aproveitando-se, pois, da data do *Halloween*, José Simão debocha do pretensão nacionalismo que condena a realização de tal festa (*coisa de americano*), propondo uma outra, bem brasileira em que todos, à moda do Saci, pulem em uma perna só. Situações absurdas e alógicas comumente criam o risível, por vezes o hilário, como neste caso. Talvez a festa do Saci durasse 5 minutos!

Na verdade, a sugestão subsume um deboche ao nacionalismo míope que valoriza coisas sem importância. A brincadeira verbal que se segue, pode até ser considerada infame, de mau gosto, razão pela qual, como vimos, muitos estudiosos desprezam os trocadilhos, mas é inegavelmente criativa: *E todos os anos umas sapatas amigas festejam o Halloween com uma festa chamada Rala-o-Hímen. Rarárá!*

Criar um trocadilho em língua portuguesa (*Rala-o-Hímen*) que, além de se aproveitar da semelhança sonora da expressão *Halloween*, consegue explicitar a relação sexual existente entre as lésbicas (convictas, já que são virgens), pode não ser elegante, mas lingüisticamente é um gatilho bem construído. Aliás, o humor em geral e o humor sexual em especial dificilmente se casam com a elegância.

Se, como vimos, as caricaturizações grotescas do candidato Serra sempre resvalavam em seres necrófilos, como o urubu, ou hemofílicos como o vampiro, o mote para que a então prefeita fizesse parte do divertido *Halloween*¹³⁰ a que, neste texto, as eleições foram associadas, partiu de uma semelhança sonora entre o nome da prefeita Marta e a personagem Mortícia, da família Addams¹³¹. Se Marta passa a ser *Martícia Addams*, Serra continua a ser o *Vampiro Anêmico*.

Interessante como a crônica estabelece uma série de diálogos intertextuais com filmes, dos quais *A família Addams* é o primeiro. Interessante também como a divertida paródia do Halloween em que as eleições se transformam parece evocar um tempo primitivo, atávico, de alegria pueril, que, intuitivamente, associamos às festas e feiras medievais. A Marta *votar de vassoura* e o Serra *ser prefeito da noite de Terror do Playcenter* é pura carnavalização. Deboche lúdico. Fantasia.

Caracterizar o cabelo do Supla, filho roqueiro da então prefeita, como *cabelo “Hora do espanto”* (mais uma referência a filme, este, sim de terror) bem como explicar qual a técnica usada para que os cabelos se lhe arrepiem (*Diz que o Supla enfia o dedo na tomada pra arrepiar cabelo*), remete-nos, de imediato, àquelas cenas hilárias, corriqueiras em desenhos infantis, em que os personagens levam choques e ficam de cabelos, literalmente, em pé. Ou, por vezes, viram folhas de papel, quando algo como um rolo compressor os atinge. E as crianças, gostosamente, riem. Nós também. Maldades próprias do humano. E do humor.

¹³⁰ A festa do Halloween é comemorada na noite do dia 31 de outubro e representa, tradicionalmente, a vigília da festa de Todos os Santos.

¹³¹ O filme *A Família Addams* é inspirado nos *cartoons* de Charles Addams, nos quais a morte era comicamente tratada.

Aliás, em feriadões interrompidos o que nos resta fazer a não ser assistir a filmes e comer pipoca? Como pipoca se faz, apertando-se uma tecla do microonda, e como votar também inclui apertar uma tecla da urna eleitoral, a nova associação está feita: *E hoje a gente encara o microonda eleitoral. Já disse que vou apertar duas teclas: Descongelar e PIPOCA! E em pleno feriadão.*

São, portanto, duas as associações que o *mot-valise* (a contaminação todoroviana) *urnágio eletrônico* encerra e que subsumem a engraçada sugestão que o cronista dá ao governador Geraldo Alckmim: colocar a **urna** eleitoral nos **pedágios** rodoviários (*urnágio*) significava uma dupla solução: não só permitiria que os paulistanos aproveitassem os feriados *in totum*, mas também garantiria os votos tucanos, até porque havia o temor de que uma debandada dos paulistanos (permite-se justificar o não-comparecimento às urnas) prejudicaria José Serra, primeiro colocado nas pesquisas. Ademais, como uma piada leva à outra, e como benesses políticas nunca são gratuitas – embora assim o pareçam, em especial em épocas eleitorais – o ágio já estaria estipulado: *Aperte Serra (ágio) e passe livre* (pretensa benesse).

Ainda dentro do *script* eleição, José Simão fez duas piadinhas. Uma - mais jocosa – exagera (o que é próprio do humor) a propalada feiúra do candidato, já registrada nas inúmeras descrições grotescas às quais tivemos oportunidade de aludir. Bem, se a feiúra de Serra é a premissa maior e se uma eleitora o chama de *lindo* (fato ocorrido no momento em que José Serra chegou à seção eleitoral onde vota), qual poderia ser a debochada conclusão do cronista? A eleitora desrespeitou a Lei Seca!

Já a outra piada, no início da crônica, é mais mordaz e, a nosso ver, mais crítica, especialmente porque traz à tona o que muitos sentimos em relação aos últimos pleitos eleitorais: um profundo descrédito nos candidatos e na política que aqui se pratica. A embriaguez parece ser a única solução, grotesca por sinal. (*Abaixo a Lei Seca! Quero votar embriagado! Prefiro ressaca do que remorso!*)

Curioso como o tratamento dado à candidata Marta é sempre mais ameno. Aliás, se as comparações, se as descrições cômicas, se as brincadeiras verbais revelam algum traço de subjetividade – é claro que revelam - temos quase certeza, após a leitura de dezenas de crônicas, de que o único candidato em quem José Simão jamais votaria seria o tucano José Serra.

Sob este aspecto, a piada envolvendo a candidata petista nos parece menos óbvia, se comparada àquela sobre a feiúra de Serra, piada esrachada em sua concretude. A piada relativa à Marta é uma daquelas narrativas crônicas mínimas, em que o gatilho aparece no final, obrigando o leitor a rever informações ingenuamente colocadas antes. Morin fala em narrativas cômicas com articulação regressiva, conforme se lê na página 267 desta tese, apesar de que, segundo entendemos, tal retrocesso é fundamental à interpretação do leitor.

Portanto, quando o leitor chega ao comentário final *Votando com o inimigo* - paródia intertextual feita, via trocadilho paradigmático, com o título do filme *Dormindo com o inimigo* - é que ele entende porque votar no Jardim Europa significa votar com o inimigo: o eleitorado de Marta é predominantemente da periferia. Aliás, é em virtude desse movimento retroativo que a avaliação do cronista (*Pior é a Marta que vota no Jardim Europa*) se torna clara para o leitor.

Comentadas as eleições à prefeitura paulistana, o cronista se dedica a satirizar a campanha presidencial americana e a propósito de um *outdoor* veiculado pelos republicanos e assinado por Mônica Lewwinsky, antigo *affair* do presidente democrata, Bill Clinton, nova brincadeira verbal vem à tona. Chamar a antiga secretária de Clinton de *Chupinsky* evoca, maliciosamente, dada a associação com o verbo *chupar*, a forma sexual como a secretária Mônica e o presidente se relacionaram sexualmente (felação).

E mais: o efeito bumerangue que o gatilho deflagra faz com que todo o texto do *outdoor* passe a ter conotação sexual, especialmente o trecho grifado: “*Neste ano eu voto nos republicanos. Os democratas me deixaram com um gosto ruim na boca. Assinado:*

Mônica Lewinsky” (Não conseguimos definir se a ingenuidade americana é de menos, ou se a malícia brasileira é demais).

Como o exagero é também um forte aliado do humor – as caricaturas grotescas bem o revelam – é comum, em José Simão, que uma situação absurda sirva de contraponto para outra, também absurda, como forma de reforço. É o que ocorre em: *E avisa pro Ministério Público que é mais fácil achar o Bin Laden vestido de coroinha do que a grana do Maluf*.

Interessante é também a seção denominada *Antitucanês Reloaded, a Missão*, em que José Simão faz campanha contra o tucanês, ou seja, a linguagem politicamente correta do PSDB, o partido do ex-presidente, Fernando Henrique Cardoso. Se a Cartilha do Lula é uma irônica colaboração ao lulês, à linguagem *óbvio lulante* (cujas características já tivemos oportunidade de comentar), o objetivo da *Missão Antitucanês* é, como o próprio nome sugere, um combate à linguagem elegante, fina, eufêmica dos tucanos. Portanto, toda designação que prima pela rudeza ou pela grosseria, representa uma forma de combater o tucanês.

É ainda muito comum que os leitores de vários lugares do Brasil colaborem com o cronista e lhe enviem os mais estranhos nomes, geralmente designativos de estabelecimentos como bares, forrós, barracas de praia e até de cemitérios. Os nomes são, por vezes, tão fantasticamente grosseiros ou tão chãos que o próprio cronista os associa ao estilo mirabolante, surreal, de Dias Gomes, famoso dramaturgo brasileiro. Não é diferente o que ocorre neste texto em que a casa de forró é chamada *CHUPANA VÉIA* e uma barraca de praia é grotescamente nominada *Armazém do Zé Peidão*.

Como as crônicas de José Simão não são publicadas às segundas-feiras, é freqüente que as editadas aos domingos recuperem não só os fatos veiculados na semana, mas também as piadas-comentários ou comentários-piadas. Por essa razão não comentaremos aqui a seção da Cartilha do Lula, cujos verbetes já foram analisados anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrada a pesquisa, feitas as análises, temos a impressão de que conseguimos comprovar as hipóteses que aventáramos, a saber: que há categorias do riso que são universais e que a construção do risível prevê a repetição de determinados procedimentos lingüísticos, embora adaptados a diferentes situações comunicativas. Procederemos, pois, às principais conclusões advindas dos diferentes capítulos e que favoreceram a confirmação das nossas hipóteses.

No primeiro capítulo, baseados na divisão proposta por Cícero e desenvolvida por Quintiliano – o humor das palavras (*verba*) e o humor das coisas (*res*) no qual se inclui o das ações – elaboramos um quadro que, de certa forma, ajudou-nos a organizar uma série de pequenas sub-categorias destacadas por Bergson (2001) e por Propp (1946). Na realidade, este primeiro quadro representou uma tentativa didática de direcionarmos a nossa pesquisa e de nos localizarmos diante do enigma que a construção do risível se nos afigurava ser. Esta volta aos saberes antigos também representou uma precaução que supomos ser necessária a todo pesquisador para que não incorra em conclusões pretensamente originais.

Queremos apenas esclarecer que quando propusemos a divisão entre humor de palavras e humor de ação, baseamo-nos não só no fato de que Cícero incluía as anedotas no humor das coisas, mas também que, nos primeiros contactos com as crônicas do *corpus*, intuíramos duas formas distintas de se construir o humor verbal: uma focada no jogo de palavras, a outra, nas anedotas, ou seja, nas piadas nas quais o cronista transforma as notícias e cujo intuito é debochar das ações dos políticos e dos colunáveis midiáticos.

Para a assunção destas duas grandes categorias iniciais, uma citação de Attardo (1994:27) sobre a taxionomia de Cícero foi especialmente inspiradora, porque já tendo

procedido a algumas análises do *corpus*, observamos que as subdivisões taxionômicas ciceronianas mantinham-se atualíssimas:

Mais tarde Cícero reelaborou sua taxionomia, estipulando que o humor referencial (*in re*) inclui anedotas (*fabella*) e caricatura (*imitatio*). O humor verbal inclui ambigüidade (*ambigua*), paronomásia (*parvam verbi immutationem LXIII, 256*), falsas etimologias (*interpretatio nominis*), provérbios, interpretação literal de expressão figurada (*ad verbum non ad sententiam rem accipere*), alegoria, metáforas, antífrase e ironia (*ex inversione verborum*).¹³²

As nossas hipóteses iniciais pareciam ser bastante pertinentes.

Reler Sant'Anna (2004), já no segundo capítulo, foi uma forma de confirmar nossas impressões de que as crônicas de José Simão podem ser consideradas paródias extratextuais, visto que as notícias servem de pretexto para que os comentários jocosos se sucedam e para que o riso seja deflagrado. Aliar à percepção de que um tom alegre e satírico marca, via de regra, os comentários-piadas nos quais o humor decorre dos constantes rebaixamentos a que são submetidas as notícias e os seus atores, levou-nos a Bakhtin e à certeza de que tais crônicas trazem ecos do cômico grotesco. Elas dessacralizam o sério, carnavalizam a notícia, são marcadas por vezes por uma primitividade pueril. Em suma: são alegres.

Marcas dessa alegria são, pois, as descrições grotescas, as associações dos atores das notícias a animais, as designações caricaturescas, quase pueris, hiperbólicas, engraçadas. As notícias mais parecem fábulas. Nada mais é sério. Aliás, a relação atitude dessacralizadora/humor não é, como pudemos constatar em Hyers (1974), prerrogativa do humor ocidental. Budas transformados em sapos, e candidatos a prefeito, em urubus ou peruas sintetizam, a nosso ver, verdadeiros oxímoros: lá e cá.

¹³² Cicero's further elaborates his taxonomy by stipulating that referencial humor (*in re*) includes anecdotes (*fabella*) and caricature (*imitatio*). Verbal humor includes ambiguity (*ambigua*), paronomasia (*parvam verbi immutationem LXIII, 256*), false etymologies (*interpretatio nominis*), proverbs, literal interpretation of figurative expression (*ad verbum non ad sententiam rem accipere*), allegory, metaphors, and antiphrasis or irony (*ex inversione verborum*).

Portanto, as conclusões a que chegamos neste segundo capítulo nos permitiram reafirmar a procedência das nossas hipóteses: a construção do risível se vale de estratégias recorrentes, atemporais, das quais a paródia (extratextual, no caso), com toda a dessacralização que ela envolve, é um exemplo. De qualquer forma, até então a questão estritamente lingüística não havia sido abordada.

Descobrir, pois, a teoria raskaniana significou algo como colocar os pingos nos is. Levou-nos a entender porque, historicamente, a construção do riso e do risível era associada ao engano. De fato, o riso tem uma natureza semântica dicotômica. Ele joga com oposições básicas, tendo, pois, uma estrutura dual, que a própria sobreposição de *scripts* desvela.

Ademais, o que é a competência humorística senão a capacidade de o locutor calcular as pistas necessárias para que o seu leitor/ouvinte mude do modo *bona-fide* para o *non-bona fide*? O que é a competência humorística do leitor/ouvinte senão a capacidade de apreender o gatilho e perceber o engano a que fora intencionalmente conduzido? Convém lembrar que estamos nos referindo ao tipo de comicização que Almeida (1999) denominou extratextual, ou seja, aquela típica do nosso *corpus* e que privilegia a enunciação.

De qualquer forma, e isso nos parece importante ser comentado, muitas vezes, entrevíamos nas crônicas a comicização extradiegética, no sentido de que o cronista funciona como o narrador que desvela, via diálogo entre personagens, as agruras e os enganos destes. Geralmente tais textos são piadas criadas pelo cronista ou enviadas pelos leitores.

Essa foi uma das razões pelas quais mantivemos a divisão humor de ações e de palavras, embora estejamos cientes de que Raskin, na sua teoria, não faz tal distinção e subsume os dois tipos sob a rubrica de *humor lingüístico*. De qualquer forma, e isto é fundamental notar, quase todos os textos analisados por Raskin reportam piadas, ou seja,

pequenas narrativas em que, geralmente, o leitor é levado ao riso porque observa o engano de uma das personagens.

Também com relação aos tipos de humor propostos por Raskin, as análises evidenciaram a presença constante deles, especialmente do humor sexual na modalidade implícita, uma vez que um assunto que não tem teor sexual passa a ser tratado como se o tivesse, justamente pela ambigüidade que o gatilho deflagra. Sob este aspecto uma sobreposição scriptural bastante usual nas crônicas é aquela que associa futebol e sexualidade, como tivemos oportunidade de analisar.

Constatamos também que para a construção do humor étnico, especialmente na modalidade das distorções lingüísticas, o alvo preferido do cronista, além dos artistas e locutores televisivos, são os políticos, especialmente os mais proeminentes. Não é sem razão, portanto, que o presidente Lula é um dos que mais inspiram as crônicas de José Simão, em decorrência, de seus erros gramaticais e das suas famosas obviedades, como por exemplo, aquela subsumida no discurso proferido (de improviso) no Dia Internacional da Mulher: *Minha mãe é uma mulher que nasceu analfabeta*.

Uma outra subdivisão do humor étnico bastante corriqueira nas crônicas diz respeito ao *script* da parvoíce, ou seja, aquele que se caracteriza pela mecanização das ações, ou melhor, pela repetitividade delas. Obviamente o dizer alógico, o dizer obviedades, o dizer impropriedades poderia ser também aqui considerado – Galvão Bueno que o diga! – contudo preferimos incluir neste item não só os deboches feitos a Barrichello mas, principalmente, aqueles comentários que se baseiam em estereótipos étnicos, como por exemplo: português é burro, argentino é metido, tudo que vem do Paraguai é falso.

Mas é indubitavelmente o humor político que predomina nas crônicas, visto que o deboche, o denegrir uma autoridade - características deste tipo de humor – requerem que as atitudes dela não tenham sido éticas, corretas (imaginemos, pois, como o campo é fértil). Acreditamos que seja esta uma das razões para que o aforisma *rindo se corrigem os costumes* nos leve a supor uma pretensa superioridade ética do humorista, mas com

relações a questões políticas. Não nos parece que tal aforisma possa ser aplicado ao humor sexual, por exemplo.

Entendido o mecanismo básico do humor, concorde teoria raskaniana, constatados os diferentes tipos bem como suas intersecções e variações (é freqüente, por exemplo que o *script* das distorções lingüísticas reforce o humor político), passamos à última parte da nossa pesquisa, ou seja, àquela relativa ao humor das palavras.

Tomar ciência do fascínio que os chistes retóricos exerceram em estudiosos como Freud e Lacan, entender tais chistes como uma forma evoluída de humor - já que nos permitem agredir brincando - levou-nos à necessidade de verificar como se realizam lingüisticamente. Entramos em contacto com várias teorias e de cada uma aprendemos e apreendemos um pouco. E o que as pesquisas nos revelaram? Que conclusões nos possibilitaram?

Travar conhecimento, mesmo que indiretamente, via Attardo (1994), com a teoria de Milner, com a teoria da distância fonêmica de Hausman, com a taxionomia eclética de Vittoz-Canuto, possibilitou-nos comparações e conclusões que julgamos importantes. Passamos a assumir que o humor de palavras é aquele que subsume uma brincadeira verbal cujo gatilho é acionado pelo significante, pelo aspecto sonoro das palavras. Tornou-se claro para nós porque os autores relacionados neste parágrafo sempre incidiam na questão da homonímia e, sobretudo, na da paronímia.

Se muito do humor trocadilhesco se faz pela presença de termos semelhantes (a paronomásia) ou iguais (antanáclase) na cadeia sintagmática, é notória nas crônicas analisadas a presença do que Todorov chamou, genericamente, de *condensação* e, de modo mais específico, de *silepse*. Como nem toda condensação (e obviamente nem toda silepse) é trocadilhesca, vale dizer, encerra uma brincadeira verbal calculada, entendemos chamar este último tipo de trocadilho de paradigmático.

Na realidade, aquilo que denominamos de trocadilho paradigmático é, a nosso ver, essencialmente humorístico, porque paródico. O termo presente na cadeia paradigmática deve suscitar, jocosamente, o termo-alvo, ou seja, aquele que se quer evocar. Neste sentido, o termo criado deve conter ou subsumir a pista sonora para que o leitor faça as inferências necessárias e frua do prazer que tal descoberta lhe proporciona. O trocadilho paradigmático deve, a nosso ver, ser uma degradação sonora e criativa do termo-alvo. Talvez seja o reconhecimento do leitor da extrema criatividade inerente a este tipo de humor que tenha levado Gilles Lipovetsky, citado por Martins (1995), a denominá-lo de *narcísico* (vide página 119 desta tese).

Obviamente tal estratégia humorística decorre do oportunismo criativo ou da criatividade oportuna (a economia psíquica freudiana?) de se criar uma palavra que não só indicie o termo-alvo, mas que o indicie ludicamente, diante de uma dada situação, e esta competência – parece-nos – é privilégio de poucos.

De qualquer forma uma última questão remanesce: o fato de aceitarmos que a criatividade do humor de palavras está vinculada à situação enunciativa não contradiz as nossas conclusões de que, mesmo não dispondo de todas as informações, o leitor é capaz de perceber alusões contidas em um trocadilho e desvendá-las? Como já afirmamos e acreditamos ter provado (vide p 254-7 desta tese), uma coisa é certa: o leitor pode não dispor de todas as informações contextuais necessárias e pode, inclusive, não desvelar todas as alusões evocadas, mas a percepção da brincadeira sonora certamente ocorrerá, predispondo-o a buscar respostas.

Verificar, ao longo desta pesquisa, que o humor construído por José Simão retoma a divisão ciceroniana (humor de ações e de palavras) bem como recupera procedimentos lingüísticos usados pelos antigos (caricaturas, paronomásia, provérbios antífrase e ironia, etc), além de constatar que as motivações para o riso parecem ser eternas e universais significou muito para nós: significou que trilhamos o caminho certo.

Quando Fávero (2003:52) destaca algumas características da sátira menipéia¹³³, ela se refere à sabedoria daqueles sátiros antigos, cuja busca da verdade lhes justificava

a opção pelos problemas sóciopolíticos, o gosto pelas cenas de escândalo, pelas condutas excêntricas, pelos discursos e declarações inoportunas, isto é, por toda espécie de infração à marcha dos acontecimentos e às normas estabelecidas, incluindo-se também as violações do discurso.

Se é a busca da verdade ou não o que subjaz às farpas de José Simão, sátiro moderno, é questão que não logramos desvendar, mas que os assuntos, os interesses e as transgressões lingüísticas afiguram-se-nos, coincidentemente, os mesmos, é impossível negar. É o que nos assevera a citação acima. É o que cremos ter conseguido provar.

¹³³ Literariamente (a sátira menipéia) é originária dos escritores da escola cênica que haviam preferido viver desprezados e escarnecidos para poder ridicularizar e cobrir de desprezo as normas que detestavam. Assumiam, assim, uma função de palhaço, mas lutavam por um fim elevado....” (Fávero, 2003:52)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Bia (2004). Deboche limita experiência em comédia. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 07/08/2005, Ilustrada, Caderno E, p.9.
- AGUILERA, Yanet (2004). O humor de Billy Wilder. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14/02/2004, Discurso editorial/USP/UNESP/UFMG. p.8.
- ALBERTI, Verena (1999). *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- ALMEIDA, Fernando A. de (1999). *Linguagem e humor: comicidade em Les frustrés de Claire Bretecher*. Rio de Janeiro: EdUFF.
- ALMEIDA, Jane de (1998). *Achados chistosos da psicanálise na escrita de José Simão*. São Paulo: Escuta/EDUC.
- AMOSSY, Ruth (2005). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto.
- ANDRADE, Carlos D. de et alii (1974). *Elenco de cronistas modernos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ATTARDO, Salvatore (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- BAKHTIN, Mikhail (1996). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb.

_____ (2000). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

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

BOOTH, Wayne C. (1974). *A Rhetoric of irony*. Chicago: *The University of Chicago Press*.

BRAIT, Beth (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP.

CANDIDO, Antonio. (1980). A vida ao rés do chão. Prefácio de *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática. Volume V.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.

CÍCERO (s/d). *De l'orateur*. Livre Deuxième II (tradução de Edmond Courbaud). Paris: Société D'Édition "Les belles lettres", 1927.

DIJK, Teun A. van (1992). *Cognição, discurso, interação*. São Paulo: Contexto.

ECO, Humberto (1986). *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva.

FÁVERO, Leonor L. (2003). Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana L.P. de e FIORIN, José Luiz. *Dialogia, polifonia, intertextualidade*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP

FREUD, Sigmund (1996). *El chiste y su relación com lo inconsciente*. In: *Obras completas*. Tomo I. Traducción directa del alemán. Luis López-Ballesteros Y de Torres Madrid: Biblioteca nueva. p.1029-1132.

GAY, Peter (1995). *O cultivo do ódio*. Cia das Letras: São Paulo.

GIL, Célia Maria C. (1991). *A linguagem da surpresa: uma proposta para o estudo da piada*. São Paulo. Tese de doutorado FFLCH/USP.

GRIZE, Jean B. (1990). *Logique et langage*. Paris: Ophrys. p. 40-53.

HUTCHEON, Linda (1989). *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Edições 70: Lisboa.

HYERS, M.Conrad (1974). *Zen and the comic spirit*. Londres: *Rider and Company*.

IRWIN, William e LOMBARDO, J.R. (2004). Os Simpsons e alusão: o pior ensaio já escrito. In: IRWIN, William *et alii*. *Os Simpsons e a filosofia*. São Paulo: Madras, p.83-92.

KOCH, I.ngedore V. (2002). *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez.

MAINGUENEAU, Dominique (2001). *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.

MARTINS, Aracéli (2003). *Entendendo o humor*. São Paulo: Paulus.

MARTINS, José C. (1995). *Teoria da paródia surrealista*. Edições APPACDM Distrital de Braga: Braga.

MARTINS, Nilce S. (1997). *Introdução à estilística*. São Paulo: Quatroz

MATHESON, Carl (2004). Os Simpsons, hiper ironismo e o significado da vida. In: IRWIN, William *et alii*. *Os Simpsons e a filosofia*. São Paulo: Madras, p.107-121.

MATTOSO, Glauco (2002). O limerick e o limeirique. www.roteirosonlinecom.br/limeirique.

MINOIS, Georges (2003). *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP.

MORIN, Violette (1971). A historieta cômica. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes. P.176-202.

PERELMAN, Chãim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucien (1996). *Tratado de argumentação*. São Paulo: Martins Fontes.

PIERRAKOS, Maria (2003). *A “batedora” de Lacan*. São Paulo: Perspectiva.

POSSENTI, Sírío (1993). *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2001). *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras.

_____ (2003). As mesmas fantasias. In: CD do 51º Seminário do GEL, realizado na Universidade de Taubaté, de 22 a 24/05/2003.

PROPP, Wladimir (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática

QUINTILIANO (s/d). *Institutio oratoria. Books IV-VI*. (with an English translation by H.E.Butler). Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1995.

RASKIN, Victor (1985). *Semantic mechanisms of humour*. Dordrecht, D.Reidel Publishing Company.

SALLUM, Érika (2003). Como quem fica parado é poste... *Veja São Paulo*. Seção Perfil, 17/12/2003.

SANT’ANNA, Afonso Romano de (2004). *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática.

SKINNER, Quentin (2002). *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Rio Grande do Sul: Unisinos.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel (2002). *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos (1990). Uma introdução ao estudo do humor. D.E.L.T.A.Vol.6, no 1. p.55-82.

TRINGALI, Dante (1988). *Introdução à Retórica*. São Paulo: Duas Cidades.

TODOROV, Tzvetan (1996). *Teoria do símbolo*. Papirus: Campinas

DICIONÁRIOS

Novo Dicionário Barsa das Línguas Inglesa e Portuguesa (1969). New York: Meredith Publishing Company.

Novo Aurélio Século XXI (1999). Org. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Webster's Universal College Dictionary (1997). New York: Gramercy Books