

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Linguística  
Área de Semiótica e Linguística Geral

AMANDA NAKATA MIRAGE

**O humor na poesia de Chacal:**  
uma abordagem semiótica

Versão corrigida

São Paulo  
2024

AMANDA NAKATA MIRAGE

**O humor na poesia de Chacal:**  
uma abordagem semiótica

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientação: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

São Paulo

2024

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Amanda Nakata Mirage**

**Data da defesa: 13/11/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivã Carlos Lopes**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 09/ 01/ 2024



**Assinatura do (a) orientador (a)**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M671h      Mirage, Amanda Nakata  
              O humor na poesia de Chacal: uma abordagem  
              semiótica / Amanda Nakata Mirage; orientador Ivã  
              Carlos Lopes - São Paulo, 2024.  
              173 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Linguística. Área de  
concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Semiótica discursiva. 2. Humor. 3. Figuras de  
retórica. 4. Sensível . 5. Chacal. I. Lopes, Ivã  
Carlos, orient. II. Título.

MIRAGE, Amanda Nakata. **O humor na poesia de Chacal: uma abordagem semiótica**. 2023. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

*A mãe e pai, pela entrega.*

## **AGRADECIMENTOS**

A mãe e pai, por sonharem junto. Aos anteriores, ainda.

Ao Prof. Ivã Carlos Lopes, orientador, e, aos professores Waldir Beividas, Norma Discini, Diana Luz Pessoa de Barros e Juliana Pondian, pelo encantamento. Aos anteriores, ainda.

À CAPES, pelo recurso a essa pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.641547/2021-00.

## RESUMO

MIRAGE, Amanda Nakata. **O humor na poesia de Chacal: uma abordagem semiótica**. 2024. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

O *humor*, na semiótica, manifesta-se como fenômeno que integra o domínio do discursivo – aquele da arquitetura discursiva-textual - e o domínio do sensível – aquele dos *estados de alma*. Trata-se da especificidade das formas discursivas relacionadas ao *humor* que este trabalho se interessa por apreender. Pelo efeito de *nova perspectiva sobre o mundo* a que está relacionado, assim como pela capacidade de desestabilizar os simulacros das línguas e das culturas (neste aspecto, semelhante à *estesia*), constata-se que, em um nível profundo, o *humor* opera com as dicotomias: estabilidade vs. instabilidade, esperado vs. inesperado, e, continuidade vs. descontinuidade. Esta investigação acerca da relação entre o efeito de humor e as formas discursivas realiza-se a partir da análise semiótica de cinco poemas do poeta brasileiro Chacal, presentes em “Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)”, são eles: “É proibido pisar na grama”, “Reclame”, “Poema é uma carnificina”, “Boas maneiras” e “Alô poeta”. O aporte teórico-metodológico da pesquisa constitui-se por três campos: (i) os estudos dos *estados de alma* – especialmente por “Semiótica das paixões”; (ii) os estudos da *estesia* e do objeto estético; e, (iii) os estudos das *figuras de retórica*. Como resultado, verificou-se a importância das figuras de retórica – enquanto procedimento discursivo-textual - para a suscetibilização do efeito de humor em nosso *corpus*. Constatou-se a relação entre as figuras de retórica e o efeito de *deslocamento do sentido*, o qual está relacionado aos efeitos de *novo saber*, de *estranhamento*, e, de ruptura com a expectativa do enunciatário – efeitos relevantes para o humor. A figura de retórica como dispositivo operador de um diálogo entre *contextos*, criador de uma tensão entre contexto *próprio* e contexto *impróprio*, evidencia a noção de *contexto* como relevante na problemática do humor. Destacou-se, em nossa análise, a relevância de figuras de retórica aplicadas a elementos semióticos do domínio do discurso, os quais denominamos *unidades do discurso* e *gêneros do discurso*. Em conclusão,



evidenciou-se a relevância das figuras de retórica para o estudo dos discursos e dos efeitos de sentido engendrados por eles, especialmente, o efeito de humor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica discursiva. Humor. Figuras de retórica. Sensível. Chacal.

## ABSTRACT

MIRAGE, Amanda Nakata. **Humor in Chacal's poetry: a semiotic approach.** 2024. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

In semiotics, humour manifests itself as a phenomenon that integrates the discursive domain - that of discursive-textual architecture - and the domain of the sensible - that of *states of feelings*. It is the specificity of the discursive forms related to humour that this work is interested to seize. By recognising the effect of a *new perspective on the world* to which it relates, and its ability to destabilise the *simulacrum* in languages and cultures (in this regard, similar to *aesthesia*), it can be seen that, at a deep level, humour operates between the dichotomies: stability vs. instability, expected vs. unexpected, and continuity vs. discontinuity. This investigation into the relationship between humour and discursive forms is based on the semiotic analysis of five poems by the Brazilian poet Chacal, included in "Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)", namely: "É proibido pisar na grama", "Reclame", "Poema é uma carnificina", "Boas maneiras" and "Alô poeta". The theoretical-methodological framework of the research consists of three fields: (i) the study of *states of feelings* - especially the "Semiotics of the Passions"; (ii) the study of *aesthetics* and the aesthetic object; and (iii) the study of *rhetorical figures*. As a result, the importance of rhetorical figures - as a discursive-textual procedure - for the susceptibility of the humour effect in our *corpus* was verified. We found a relationship between rhetorical figures and the effect of *displacement of meaning*, which is related to the effects of *new knowledge*, *strangeness* and the breach of the enunciatee's expectations - effects that are relevant to humour. The rhetorical figure as a device that operates a dialogue between *contexts*, creating a tension between *proper* and *improper contexts*, highlights the notion of *context* as relevant to the problem of humour. Our analysis remarked the importance of rhetorical figures applied to semiotic elements of the discourse domain, which we call *discourse units*, and to *speech genres*. In conclusion, we enhance the relevance of rhetorical figures for

the discourses studies and for understanding the effects of meaning engendered by them, especially for the effect of humour.

**KEYWORDS:** Semiotics of discourse. Humour. Rhetorical figures. Sensible. Chacal.

## SUMÁRIO

1.		
INTRODUÇÃO .....		13
2.		
CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: HUMOR E SEMIÓTICA .....		18
2.1. O humor e os <i>estados de alma</i>		
2.2. Estesia e humor		
2.2.1. Criação de novos valores como a criação de novos sujeitos		
3.		
CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: FIGURAS DE RETÓRICA E HUMOR .....		38
3.1. Figuras de retórica como operadoras de <i>desvios</i>		
3.1.1. Em Fiorin (2023)		
3.1.2. Em Lopes (1987)		
3.1.3. Em Grupo $\mu$ (1974)		
3.2. Figuras de retórica e implicações semióticas		
3.2.1. Modalidades veridictórias		
3.2.2. Modalidades epistêmicas		
4.		
PROPOSTA METODOLÓGICA: FIGURAS DE RETÓRICA E O NÍVEL DO DISCURSO .....		66
4.1. Figuras de retórica sobre <i>unidades do discurso</i>		
4.2. Figuras de retórica sobre <i>gênero do discurso</i>		
5.		
ANÁLISE DE <i>CORPUS</i> : QUATRO POEMAS BEM-HUMORADOS DE CHACAL .....		86
5.1. Análise de “É proibido pisar na grama”		
5.2. Análise de “Reclame”		
5.3. Análise de “Poema é uma carnificina”		

**5.4. Análise de “Boas maneiras”**

**5.5. Comentários gerais**

**6.**

**ANÁLISE DE *CORPUS*: “ALÔ POETA” ..... 115**

**6.1. Considerações gerais: sintaxe e semântica do discurso em “Alô Poeta”**

**6.2. Figuras de retórica e humor em “Alô poeta”**

**6.3. Análise de “Alô poeta (4) ”**

**6.4. Análise de “Alô poeta (7) ”**

**6.5. Análise de “Alô poeta (13) ”**

**6.6. Enunciação e valores do enunciador**

**7.**

**CONCLUSÃO ..... 154**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 161**

**ANEXOS ..... 165**

## 1.

### INTRODUÇÃO

#### Objeto

Primeiro, como espanto. Depois, a interrogação sobre o fenômeno do *riso* suscitado pelos textos e a incursão nos estudos da linguagem através da semiótica discursiva construíram o *efeito de humor* enquanto objeto de pesquisa. Por fim, o trabalho que aqui se apresenta. Com especial interesse na identificação dos mecanismos discursivo-textuais que favorecem a emergência do efeito de humor, a presente investigação consiste em uma análise semiótica de cinco poemas do poeta brasileiro Chacal. A obra deste autor - associada à *geração mimeógrafo*, ou, *geração marginal* - frequentemente caracterizada como bem-humorada e irreverente, a nós, suscitou, além do riso, o interesse pelo humor enquanto fenômeno linguageiro e semiótico.

Constituíram pontos de partida para a construção do objeto reflexões de Denis Bertrand (1993), em "*Ironie et humour: Le discours renversant*", e, de Eric Landowski (1992), em "*Con el humor no se juega*". Destacamos, em Bertrand, o reconhecimento da capacidade do humor de provocar abalos nos sentidos socialmente convencionados e de produzir irrupções de novos significados. Tal fenômeno, segundo o autor, instaura um movimento reflexivo sobre a linguagem, capaz de remeter os sujeitos aos próprios processos formadores dos sentidos. Em outras palavras, o humor seria caracterizado por sua "dimensão meta-semiótica" (Bertrand, 1993a, p. 7).

Em Landowski (1992), instigou-nos a percepção a respeito da capacidade do humor de desestabilizar e desfazer simulacros, processo, esse, que interroga a própria construção dos simulacros nas línguas e nas culturas. Ao mesmo tempo, interessou-nos a proposição feita pelo autor de que o humor colocaria em jogo a questão do *ser* e do *parecer* dos simulacros, especificamente, através da produção do efeito de sentido de revelação de uma *verdade* por trás de uma *falsa* aparência. Trata-se, portanto, da questão dos efeitos de veridicção dos discursos. Além disso, destaca-se, em Landowski, a abordagem do humor e da ironia, enquanto recursos de construção, por parte da enunciação, de diferentes

graus de aderência do enunciador em relação aos discursos. Tal constatação nos conduziu à reflexão sobre o humor sob a ótica das modalizações epistêmicas dos discursos, ou seja, sobre a participação do humor na construção do enunciado enquanto ato epistêmico – *afirmação, negação, dúvida* ou *admissão* – por parte da enunciação.

Outra determinação do efeito de humor que, em uma abordagem semiótica, nos apareceu como relevante diz respeito à sua designação enquanto *fazer-sentir* do enunciador sobre o enunciatário; aspecto que nos levou a interrogar esse objeto sob a perspectiva dos estudos relativos aos *estados de alma*. Assim, o humor colocou-nos dentro de campos de desdobramentos mais recentes da semiótica, aqueles que dizem respeito à *sensibilização*, aos *afetos* e à formação do *sentido em ato*. Em vista disso, o campo inaugurado pela “Semiótica das paixões”, inclusos os estudos da estesia e do objeto estético, figuraram fontes relevantes para a reflexão teórica e para a análise aqui desenvolvidas.

Ainda, o problema do humor nos textos verbais se coloca sob o ponto de vista da arquitetura dos discursos e dos textos, ou seja, enquanto questão relativa às formas discursivo-textuais. Se partimos do *riso*, manifestação somática de um *sentir*, que reconhecemos como característica do efeito de humor, é possível identificar uma operação linguageira pressuposta que lhe serve de estímulo desencadeador, e é a especificidade dessas formas discursivo-textuais que suscetibilizam o *riso* que este trabalho se interessa por apreender. Desta forma, nesta investigação, o *humor* figura fenômeno que relaciona os campos do discursivo e do sensível.

O efeito de *nova perspectiva sobre o mundo*, ou de *novo saber*, a que o efeito de humor está associado (assemelhando-o, neste aspecto, à *estesia*), leva-nos a olhar para a propriedade dos discursos de estabilizarem e de desestabilizarem as formas da língua e das práticas discursivas. Deste ponto de vista, portanto, vê-se o humor operar, em um nível profundo, entre as dicotomias: estabilidade vs. instabilidade, reprodução vs. inovação, indivíduo vs. coletivo, esperado vs. inesperado, continuidade vs. descontinuidade.

Se cada língua, e as formas de usá-la, contêm em si o registro de séculos de formas de pensar, de organizar o mundo, e de construir as relações entre os

homens, ou seja – as línguas carregam a história e a cultura dos grupos sociais -, os discursos e os textos revelam o que os sujeitos escolhem por acatar e reproduzir de seus contextos sócio históricos, ou, diferentemente, recusar e modificar. Mas essa propriedade da língua e dos discursos não é senão a expressão da própria capacidade dos homens, em suas relações sociais, tanto de reproduzir, como de inovar; em termos mais abstratos, tanto de reafirmar, como de negar valores recebidos de seu contexto de cultura. Nesse aspecto, sobretudo, reside nosso interesse em tomar o humor como objeto de investigação: o reconhecimento de como, através das escolhas enunciativas presentes nos textos e nos discursos, o sujeito produz *continuidades* e *descontinuidades* de valores em relação aos valores recebidos de seu contexto sócio-histórico; e, junto a isso, o reconhecimento de como, nesse seu movimento, o sujeito é suscetível de mobilizar seu enunciatário, em outros termos, *co-mover*.

### **Corpus**

A *poesia marginal* e a obra de Chacal interessam, em primeiro lugar, como realizações discursivo-textuais que participaram de uma produção ideológica específica que se manifestou no Brasil, a partir dos anos 1970, não somente no campo da poesia, mas em diferentes domínios das artes; trata-se, portanto, de uma produção relevante enquanto expressão de valores – estéticos e éticos – específicos de um contexto sócio-histórico brasileiro. Tal contexto foi marcado, por um lado, por censura e repressão política e cultural, por parte do Estado (especialmente a partir do AI-5), e pelos movimentos de contracultura por outro.

Em dissonância com o contexto de cultura que se propunha oficial, a contracultura aparece afirmando valores de liberdade em diferentes âmbitos: comportamental, artístico e político. O “movimento” poesia marginal, que talvez convenha, antes, chamar *fenômeno* poesia marginal, integra o contexto de contracultura e afirma seus valores. Realizado por poetas que passaram a publicar de forma independente, à margem dos círculos das grandes editoras, recebe o apelido “poesia marginal” sobretudo por isso. A poesia que caracterizou essa tendência, apesar de marcada pelo ecletismo, por vozes e estilos



dissonantes entre os autores, apresenta alguns traços recorrentes e comuns: a forte oralidade, a irreverência e o humor são alguns deles. Além de, de uma forma geral, a busca por uma aproximação maior entre *poesia* e *vida*. No contexto da poesia de Chacal, o humor está associado a um efeito de *irreverência*, ou seja, de *não reverência* a valores fixados pelo hábito ou pela tradição, sejam relativos à língua e à literatura, sejam, de forma mais ampla, valores político-ideológicos, éticos e estéticos. Em vista disso, o estudo da poesia deste autor objetiva contribuir para os estudos do humor e da poesia, pela semiótica; para os estudos literários relativos a um certo período da produção de poesia brasileira, aquele identificado à “poesia marginal”; e, de forma geral, para os estudos da relação entre as formas discursivo-textuais e a produção dos sentidos.

Neste trabalho, cinco poemas de Chacal presentes em *Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)* são analisados: “É proibido pisar na grama” (1979), “Reclame” (1979), “Poema é uma carnificina” (2012), “Boas maneiras” (1979); e o poema-série “Alô poeta” (2016). O critério de seleção consistiu, em primeiro lugar, no reconhecimento da presença de *efeito de humor*, nos textos; em segundo lugar, uma busca por diversidade relativamente aos mecanismos envolvidos para criação de humor.

## **Metodologia**

Diferentemente das pesquisas de análise de *corpus*, em semiótica discursiva, nas quais, através da descrição dos mecanismos discursivo-textuais, busca-se chegar aos efeitos de sentido gerados, esta pesquisa se propõe a orientação inversa: a partir de um efeito de sentido previamente definido – o *efeito de humor* – busca-se desvendar quais mecanismos discursivo-textuais estão a ele associados. Tal condição trouxe um desafio específico ao trabalho, qual seja, a escolha de teoria-metodologia que se apresentasse capaz de responder à pergunta da pesquisa, diante disso, encontrar a metodologia adequada constituiu parte da investigação. Por esse motivo, parte do que será apresentado neste trabalho consistirá em uma revisão

bibliográfica, o que chamamos *considerações teóricas*, através do que procurou-se justificar a escolha da teoria-metodologia empregada na análise de *corpus*.

No conjunto de teorias que nos serviram como aporte teórico-metodológico para esta investigação, além da semiótica discursiva, participam os estudos de retórica. Em resumo, são três os principais campos, no interior dessas duas disciplinas, que basearam este trabalho: (i) os estudos dos *estados de alma* - especificamente por “Semiótica das paixões”; (ii) os estudos da *estesia* e do objeto estético, que participam dos estudos mais amplos a respeito dos *estados de alma*; e, (iii) os estudos das *figuras de retórica*. Relativamente a este último campo, figuram entre os principais referenciais teóricos os autores Edward Lopes (1987), José Luiz Fiorin (1988; 2022), e Grupo  $\mu$  (1974), devido às aproximações entre semiótica e retórica propostas por estes autores.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. Os dois primeiros apresentam uma revisão bibliográfica e oferecem-se como justificativa para a escolha da teoria e da metodologia empregadas na análise do *corpus*. Integram essa primeira parte os capítulos **2. “CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: HUMOR E SEMIÓTICA”**, e **3. “CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: FIGURAS DE RETÓRICA E HUMOR”**. No capítulo **4. “PROPOSIÇÃO METODOLÓGICA”**, apresenta-se a metodologia utilizada na análise do nosso *corpus*. Nos dois últimos capítulos, **5. “ANÁLISE DE CORPUS: QUATRO POEMAS BEM-HUMORADOS DE CHACAL”** e **6. “ANÁLISE DE CORPUS: “ALÔ POETA””**, apresentam-se as análises de poemas de Chacal, com bases na semiótica discursiva e nos estudos das figuras de retórica, com foco no efeito de humor presente nestes textos.

## 2.

### CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: HUMOR E SEMIÓTICA

*L'humour se soutient d'un acte de défiance envers le langage [...]. (Bertrand, 1993b, p. 41)*

#### 2.1. O humor e os estados de alma

As reflexões contidas em “Semiótica das paixões” inauguraram na semiótica discursiva um campo de estudos que não se limita àquilo que é denominado *paixões*, estritamente, para além disso, abriu caminhos para a abordagem dos *estados de alma*, de forma geral, construídos nos discursos e nos textos, mas também estados de alma engendrados pelos discursos e pelos textos. Antes de tal reflexão se desenvolver no seio da semiótica discursiva, qual seja, a dos estados emocionais suscetibilizados pelos discursos -, a Retórica antiga debruçara-se sobre problemática semelhante. Na Retórica antiga, é através da noção de *páthos* que as emoções de um auditório, ao qual um discurso é dirigido, são consideradas como produtoras do discurso. Sob certos aspectos, é possível olhar para os estudos dos *estados de alma* pela semiótica como uma retomada de reflexões de longa tradição desde a Retórica antiga. Nossa inclusão, neste trabalho, dos estudos de retórica, especialmente das figuras de retórica, não se dá senão devido ao reconhecimento uma problemática partilhada entre os dois campos (a semiótica e a retórica antiga), ainda que cada uma ao seu modo e sobre seus pressupostos teóricos próprios.

Então, em primeiro lugar, aqui, tratou-se de buscar descrever o fenômeno *humor* – que de início, nos apareceu como um *sentir* - dentro deste vasto campo dos afetos, ou *estados de alma*, tal como é construído em nossa cultura. Para isso, recorreremos à obra “Semiótica das paixões”, de Greimas e Fontanille, estudo acerca da produção dos efeitos de sentido relativos à vida afetiva manifestados nos discursos. No trecho em destaque, os autores refletem a respeito das grandes classes da vida afetiva e suas denominações taxionômicas nas línguas, que, como se nota, ao menos na língua francesa, figura muito além de *paixões*.

As definições das paixões no dicionário comportam uma série de denominações taxionômicas que constituem como que grandes classes da vida afetiva; fizemos em francês o levantamento dos seguintes tipos: “paixão”, “sentimento”, “inclinação”, “tendência”, “emoção”, “humor”, “disposição”, “atitude”, “temperamento”, “caráter”, completados por locuções adjetivais como “propenso a”, “suscetível de”. (Greimas; Fontanille, 1993, p. 84)

Acreditamos, portanto, ser possível incluir o humor como fenômeno integrante do que nomeamos *vida afetiva*. A descrição do vocábulo *humor* nos dicionários de português, em algumas das acepções, nos confirmou essa hipótese inicial.

Landowski, em “*Con el humor no se juega*”, já sugerira inserir o *humor* no grande campo de preocupações inaugurado pela “Semiótica das paixões”, o dos *estados de alma*:

Deste ponto de vista, a semiótica do humor, como é praticado hoje na parte da imprensa que examinamos, nos parece, finalmente, inseparável de uma semiótica dos humores: como eles são gerados como efeitos de sentido?, como são transformados?, como são enunciados? Se a investigação acerca de tais questões já se iniciou em um plano geral<sup>1</sup>, há um capítulo adicional a ser considerado neste quadro, que diz respeito precisamente à dinâmica dos estados da alma, das paixões, dos “humores”, duradouros ou mutáveis, [...]. (Landowski, 1992, p. 252-254, tradução nossa)<sup>2</sup>

Greimas e Fontanille propõem nomear *manifestações de emoções* as manifestações somáticas de paixões. A princípio, nos pareceu pertinente classificar o *riso* enquanto manifestação somática, se não de uma paixão, ao

<sup>1</sup> Nota presente no original: “Cf. A. J. Greimas y J. Fontanille. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 336 p.” (Landowski, 1992, p. 254).

<sup>2</sup> No original: “Desde ese punto de vista, la semiótica del humor, tal como se practica hoy en esa parte de la prensa que hemos sobrevolado, nos parece en definitiva inseparable de una semiótica de los humores: ¿cómo se engendran como efectos de sentido?, ¿cómo se transforman?, ¿cómo se enuncian? Si la investigación acerca de ese tipo de preguntas ya se empezó sobre un plano general, hay en ese marco un capítulo suplementario a considerar que se referiría precisamente a la dinámica de los estados de alma, de las pasiones, de los “humores”, durables o cambiantes, [...]” (Landowski, 1992, p. 252-254).

menos de um *sentir*. Os dicionários de língua portuguesa, como será mostrado a seguir, confirmam essa proposição.

O comportamento passional pertence à classe das manifestações somáticas da paixão: enrubescimento, palidez, angústia, sobressalto, crispação, tremor etc., podemos convencionar chamar tais manifestações de *emoções*. O efeito de “irrupção” do somático na superfície do discurso, que caracteriza de modo geral a emoção, decorre da reembreagem do sujeito tensivo [...]; é exatamente nesse momento preciso do percurso passional que o sujeito-que-sente lembra que tem um corpo. (Greimas; Fontanille, 1993, p. 155)

Em vista disso, vemos que a teoria nos oferece parâmetros para a reflexão sobre o *humor*. Ao modo de como procedem os autores de “Semiótica das paixões”, voltamo-nos ao dicionário da nossa língua para compreender como o valor *humor* é apreendido e correntemente utilizado e partilhado em nossa cultura. Os dicionários ofereceriam uma cristalização das formas mais usuais do sentido em forma de léxico. Seleccionamos as acepções que mais dizem respeito ao que tratamos aqui, o efeito de sentido de humor, excluindo outras acepções não pertinentes.

No “Novo Aurélio Século XXI”, temos: “[...] 4. Disposição de espírito: [...]; 5. Veia cômica; graça, espírito: [...]; 6. *Capacidade de perceber, apreciar ou expressar o que é cômico ou divertido, [...]*” (HUMOR. Novo Aurélio Século XXI: 1999, grifos nossos)

No “Michaelis”, tem-se: 6. *Capacidade de compreender, apreciar ou expressar coisas cômicas, engraçadas ou divertidas; [...]*. (HUMOR. Michaelis, 1998, grifos nossos)

No “Houaiss”: “[...] 5. *p. ext.* comicidade em geral; graça, jocosidade; 6. *expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade; espírito; 7. p. met. faculdade de perceber ou expressar tal comicidade [...]*” (HUMOR. Houaiss da Língua Portuguesa. 2001, grifos nossos)

E, finalmente, no “Michaelis online”: “[...] 3 Estado de espírito de uma pessoa: [...]; 4 Tendência para a comicidade; 5. *Forma inteligente de expressar-se com ironia sobre qualquer fato ou situação do cotidiano; humour: [...]*. (HUMOR. Michaelis online, grifos nossos)

Então, a partir da definição do “Novo Aurélio” (que aparece nos outros dicionários com termos semelhantes), podemos analisar cada componente da sintagmática que compõe o vocábulo, ao modo do que Greimas e Fontanille propõem para a paixão do *apego*. Com isso, tem-se: *Capacidade de perceber, apreciar ou expressar o que é cômico ou divertido*.

Capacidade = competência, modalização prévia (*saber/ poder*)

de perceber/ apreciar = *saber*

ou expressar = *fazer saber*

o que é cômico ou divertido = *objeto* que suscita o riso

Em resumo, a noção de humor aqui é constituída por (i) uma competência (*saber/ poder*) específica do enunciatário – a de ser sensibilizado pelo que é cômico, (ii) a competência (*saber*) do enunciador de sensibilizar o seu enunciatário através das modalidades *saber fazer saber* e *saber fazer sentir*; e, (iii) o objeto que suscita o riso. Ou seja, trata-se de uma sintagmática composta por enunciador e enunciatário com competências específicas em uma relação mediada por um objeto. Esse objeto apresenta uma modalização específica que é o que *faz rir*. Assim, em resumo, constitui-se uma relação entre enunciador e enunciatário definida por um *fazer saber* e um *fazer sentir*, que é mediada por um objeto - o objeto cômico. (Note-se que no *Houaiss*, *capacidade* aparece como *faculdade*, que também expressa uma competência dos sujeitos).

Já, a outra acepção parece referir-se ao próprio *objeto* que *faz rir*, designando-o a partir de sua modalidade específica: *expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade* (Houaiss); e, *forma inteligente de expressar-se com ironia sobre qualquer fato ou situação do cotidiano* (Michaelis).

Interessante notar que, em algumas línguas de origem germânica, a própria etimologia de um vocábulo relacionado ao humor, em alemão, *witz*, e, em inglês, *wit*<sup>3</sup> - que em português se aproxima de *chiste*, *graça*, ou *dito espirituoso* - revela que o termo carrega, em sua origem, a noção de *inteligência*,

---

<sup>3</sup> Cf. Alberti, 2002.

ou, de *saber*, portanto, o termo seria relacionado a uma atividade cognitiva, em sua origem.

[...] o termo originalmente germânico *witz* (graça, chiste) deriva etimologicamente do radical *weid* que significava “ver” e, também, “saber”. Como já vimos, embora de difícil correspondência na língua portuguesa, *witz* foi usado até o final do século XVIII no sentido de razão, inteligência, saber e sabedoria. Somente na época de Wieland<sup>4</sup> estas duas palavras não aparentadas, “graça” e “humor”, adentraram a área do cômico, aparecendo então como a dobradinha que leva ao riso. (Saliba, 2017, p. 22)

Voltando ao termo *humor* em português, e, à análise da sua definição em dicionário, descreve-se, em termos de modalizações, a modalidade do *fazer rir*, que consiste em um *fazer sentir* do enunciador sobre o enunciatário. O *fazer sentir* é compreendido como um *fazer ser* por Greimas e Fontanille, em que *ser* é tomado no sentido de *estar*. Desta forma, *fazer rir* expressa uma transformação de estados do enunciatário, de um estado anterior de *ser*, para um novo estado.

Para desenvolver uma sintagmática que descreva o humor, enquanto processo, primeiro elencamos os elementos envolvidos reconhecidos até aqui:

- i. Sujeito-enunciador competente - (S<sub>1</sub>)
- ii. Sujeito-enunciatário competente - (S<sub>2</sub>)
- iii. O enunciado (objeto do riso) - (E)
- iv. As modalizações *fazer saber/ crer* e *fazer sentir* do sujeito-enunciador (S<sub>1</sub>) sobre o sujeito-enunciatário (S<sub>2</sub>).
- v. O riso (manifestação somática do *sentir* de S<sub>2</sub>)

Ambos os sujeitos, modalizados previamente por uma competência específica, um para perceber (saber saber/ saber sentir), o outro para provocar (fazer saber e fazer sentir). Ressaltamos a questão da competência dos sujeitos pois será importante na discussão feita, posteriormente, sobre a noção de *contexto pressuposto de cultura*, outro elemento que identificamos como importante para composição sintagmática do que estamos chamando humor.

---

<sup>4</sup> Cristoph M. Wieland: “Filosofia das graças” (1768); “Os abderitas” (1764).

Restaria, então, descrever este *objeto* colocado em circulação na relação entre os sujeitos, que *faz saber/ crer e faz rir*.

A fim de apreender o tipo de relação que se estabelece entre os sujeitos, a partir do humor, o procedimento apresentado por Greimas e Fontanille para a paixão da *mesquinhez* nos serviu de inspiração. Neste caso, os autores observam como os objetos circulam entre os sujeitos ou, ao contrário, são impedidos de circular, e como a sociedade regula moralmente e sensivelmente tal circulação.

[...] encontramos, assim, de uma só vez, o modelo bem conhecido proposto por Lévi-Strauss, segundo o qual a circulação dos objetos - ou sua comunicação - é fundadora das estruturas sociais, a dos bens, a das mulheres, e das palavras, dando lugar às três dimensões fundamentais de toda a sociedade. (Greimas; Fontanille, 1993, p. 288)

Segundo a proposta dos autores, a *sensibilização* e a *moralização* têm papel regulador sobre essa circulação de objetos entre os sujeitos nas sociedades, que fazem com que os indivíduos sintam como adequada ou inadequada cada prática de circulação dos bens em questão. Tal fenômeno integraria “um sistema de regulação social dos desejos e da circulação dos bens.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 123-124).

Então, para compreendermos melhor o que caracteriza e define esse *objeto* – o texto que provoca o *riso* – conforme as definições dos dicionários, buscamos descrever as modalidades específicas deste objeto, o qual é colocado em circulação entre os sujeitos. Investigamos nos dicionários os termos *cômico* e *riso*, uma vez que nas definições de *humor* vistas anteriormente aparecem como componentes caracterizadores do objeto de que tratamos.

Para *cômico*, temos: *adj. gr. (kōmikós)*. [...] 3. Diz-se de quem provoca riso espontâneo ou intencionalmente pela espirituosidade, humor ou atos burlescos. [...]” (CÔMICO. Michaelis, 1998).

Para o termo *riso*, temos: “Aparência ou aspecto alegre; contentamento, júbilo, regozijo.” (RISO. Michaelis, 1998); e

“1 Ato ou efeito de rir; risada; 2 FIG. Aparência ou demonstração de alegria, de contentamento, que se caracteriza pelo conjunto de



contrações dos músculos da boca e da face; 3 POR EXT. Sentimento ou atitude de zombaria, de desprezo para com alguém ou alguma coisa.” (RISO, Michaelis online, 2023)

As expressões que vemos associadas ao riso - *alegria, contentamento, júbilo, regozijo* - são emoções ou sentimentos considerados em nossa cultura, de forma geral, como eufóricos. Então, de forma mais abstrata, podemos reconhecer que, em nossa cultura, o riso expressa uma *emoção prazerosa e eufórica* sentida por aquele que ri.

O enunciado caracterizado como cômico, ou como simplesmente *humor*, constitui o *objeto* através do qual enunciador e enunciatário se relacionam e os funda enquanto sujeitos. Este objeto é caracterizado por uma combinação de modalidades: promove um *fazer saber*, associado a um *fazer sentir*, do enunciador sobre o enunciatário. Mas esse *sentir* é um *sentir* específico: trata-se de um *sentir eufórico* do ponto de vista do sujeito que sente. A partir disso, é possível reconhecer nessa sintagmática a circulação de um *saber* junto a um *sentir eufórico*; esta circulação deste objeto é aquilo que funda a relação entre os sujeitos (enunciador-enunciatário) e eles mesmos enquanto sujeitos.

O riso de *zombaria*, expressão essa também associada ao riso, conforme vimos em uma das acepções nos dicionários, parece dizer respeito a uma forma específica do *fazer rir*. Um dos motivos é que parece haver uma componente de depreciação (sanção negativa), ou, como aparece no dicionário, *desprezo*. Mas tal tipo de riso parece apontar também para a possibilidade de uma forma diferente da circulação do riso entre os sujeitos. O riso de zombaria parece *fazer rir* o sujeito que zomba, mas, não necessariamente, aquele que é feito *objeto* de riso, ou seja, aquele que é zombado. Neste caso, o riso, esse *sentir eufórico*, não necessariamente atinge o enunciatário, por exemplo, ou todos os sujeitos envolvidos na situação comunicativa. Um dos sujeitos envolvidos pode não achar graça. Então, do ponto de vista do modo de circulação do *riso* entre os sujeitos e da relação que se estabelece entre eles, podemos reconhecer dois tipos de riso:

1. O *riso agregador*: caracterizado pela inclusão de todos os sujeitos (enunciador e enunciatário) no espaço social de circulação do riso; e portanto, pela partilha de um *saber + sentir eufórico*; e,

2. O *riso desagregador*: caracterizado pela exclusão de algum dos sujeitos (enunciador e enunciatário) no espaço social de circulação do riso; e pela não-partilha de um *saber + sentir eufórico*.

Os termos *riso agregador* e *riso desagregador*, propostos aqui, têm inspiração em estudo de Fontanille sobre o cinismo e o riso cínico, “*Le cynisme: du sensible au risible*”. Neste estudo o autor propõe uma descrição semiótica do *cinismo* (programa de base do qual um certo tipo de humor participa), não apenas como comportamento moral tal qual compreendido no senso comum - denominado pelo autor de *cinismo vulgar* -, mas também como escola filosófica ou corrente filosófica (Fontanille; In: Bertrand, 1993b) - o chamado o *cinismo filosófico*. Para o autor, aquele primeiro, o *cinismo vulgar*, seria derivado do segundo, o *cinismo filosófico*. Em resumo, o humor apareceria como parte de um *programa de base* do cínico, ou, em outras palavras, parte de um *projeto de vida*, o qual diz respeito a uma ética, a uma estética e a uma “concepção do homem no mundo”<sup>5</sup> (Fontanille; In: Bertrand, 1993b, p. 10). Grosso modo, o cínico nega o sistema de valores da sociedade e afirma a singularidade, a individualidade e a autonomia do sujeito.

Neste quadro, o riso cínico é descrito da seguinte forma: “[...] o riso estridente e mordaz do cínico não é amigável: não é o que consiste em ‘colocar os que riem do seu lado’; longe de fazer todos rirem, é feito para selecionar alguns poucos eleitos individuais” (idem, ibidem, p.15, tradução nossa)<sup>6</sup>. Vê-se que nesta proposta apreende-se o humor na perspectiva da relação estabelecida entre o sujeito e o mundo social em que está inserido: “Esta forma de humor, entretanto, revela-se, devido ao projeto de desestabilização global da cultura que

---

<sup>5</sup> No original: “[...] *une conception de l’homme dans le monde*” (Fontanille; In: Bertrand, 1993b, p. 10).

<sup>6</sup> No original: “[...] *le rire grinçant et mordant du cynique n’est pas convivial: ce n’est pas celui qui consiste à ‘mettre les rieurs de son côté’; loin de faire rire tout le monde, il est fait pour sélectionner quelques élus individuels*” (Fontanille; In: Bertrand, 1993b, p. 15).

ela carrega, excepcionalmente rica na perspectiva de uma semiótica de culturas” (idem, ibidem, p. 9, tradução nossa)<sup>7</sup>.

É preciso considerar, ainda, os casos em que o sujeito que ri zomba de si mesmo. Em outras palavras, em que o objeto do riso é o próprio sujeito que ri. Esse é um caso considerado em Fontanille (In: Bertrand, 1993b) a respeito do riso cínico, caso em que o humor aparece como um programa de uso para um programa de base mais amplo, que, neste caso, seria desagregador. Entretanto, compreendemos que esse tipo de riso, aquele do sujeito que zomba de si mesmo, pode ser tanto *agregador* como *desagregador* conforme a circulação social do riso inclui ou não os sujeitos envolvidos.

Em suma, as reflexões apresentadas por Fontanille, neste estudo, assim como as questões, já mencionadas, a respeito da circulação dos valores entre os sujeitos nas sintagmáticas passionais, presente em “Semiótica das paixões”, nos fizeram reconhecer dois grandes tipos diferentes de humor e de riso, o *riso agregador* e o *riso desagregador*.

## 2.2. Estesia e humor

Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e renunciar à sabedoria adulta pela infantil. (Huizinga, 2019, p. 157-158)

É com nome então de realidade que se pode designar a isotopia que engloba, pelos dois lados, essa surrealidade que é a isotopia estética. (Greimas, 2017, p. 45)

Neste trabalho a respeito do humor, a inspiração teórica tomada dos estudos da estesia ocorre devido ao campo de interesse relativo aos fenômenos do *sentir* e do *sensível* a partir dos discursos, o qual é partilhado pelos estudos do humor e da estesia. A partir disso, os estudos da estesia pela semiótica se

---

<sup>7</sup> No original: “*Cette forme d’humour se révèle pourtant, sans doute à cause du projet de déstabilisation globale de la culture qui la porte, d’une richesse exceptionnelle dans la perspective d’une sémiotique des cultures, [...]*” (Fontanille; In: Bertrand, 1993b, p. 9).

apresentaram a nós como produtivos para iluminar a problemática do *humor*. As principais referências teóricas utilizadas neste trabalho a respeito da estesia e do objeto estético foram: Greimas, com “Da imperfeição”; Greimas e Fontanille, com “O belo gesto”; Denis Bertrand, com “Caminhos da semiótica literária”; José Luiz Fiorin, com “Objeto artístico e experiência estética”; e Eric Landowski com “Interações arriscadas”. Acresceram-se a essas fontes reflexões mais amplas acerca de *função poética/ estética* da linguagem. Dentre essas, figuraram como principais referências: Diana Luz Pessoa de Barros, em “A comunicação humana”; Edward Lopes, em “Fundamentos da linguística contemporânea”, e “Metáfora: da retórica à semiótica”; e Roman Jakobson, em “Linguística e poética”.

De início, uma comparação entre os dois fenômenos – *estesia* e *humor* – levou ao reconhecimento de certas características que parecem partilhar. Em primeiro lugar, em uma reflexão a respeito das *funções da linguagem*, verificamos que tanto os textos estéticos como aqueles em que predomina o efeito de humor (que chamaremos *humorísticos*), parecem apresentar um caráter *não-utilitário*; em outras palavras, em tais textos não se verifica uma predominância da *função utilitária* como função da linguagem. Compreendendo, aqui, a diferenciação feita por Fiorin entre *função utilitária* e *função estética* conforme os trechos a seguir:

Verifica-se que a linguagem pode ser usada utilitária ou esteticamente. No primeiro caso, ela é utilizada para informar, para influenciar, para manter laços sociais, etc. No segundo, para produzir um efeito prazeroso de descoberta de sentidos. (Fiorin, 2019, p. 25)

[...] é preciso verificar que existem textos com função utilitária e textos com função estética. Estes são os textos poéticos manifestos por qualquer plano de expressão. Assim, há textos verbais poéticos, textos picturais poéticos, etc. Entre eles, incluem-se os literários. (Fiorin, 2008, p. 107)

Em uma primeira avaliação, os mecanismos humorísticos que apareciam nos textos (nos mais variados contextos comunicativos) mostram-se não cumprindo exatamente uma *função utilitária*, ou seja, não parecem ter como efeito a mera comunicação de um conteúdo. Ao contrário, reconhecemos um

certo caráter *não utilitário*, tanto nos textos que favoreciam o humor; estavam muito mais relacionados à produção de prazer com a língua (com os textos e com os discursos), se assemelhando, neste aspecto, aos textos de *função estética*.

A partir disso, uma outra característica que nos levou a comparar o efeito de *humor* e o de *estesia* é o fato de ambos os “tipos” de discurso dizerem respeito a um *fazer sentir* do enunciador sobre o enunciatário. Em ambos os casos, trata-se de um sentir caracterizado pela fruição, pelo prazer, e pela ludicidade. “Brincamos com as palavras. Os jogos com o sentido e os sons são formas de tornar a linguagem um lugar de prazer. Divertimo-nos com eles. Manipulamos os vocábulos para deles extrair satisfação.” (Fiorin, 2019, p. 24). Em vista disso, os estudos a respeito de *função estética* da linguagem forneceram caminhos importantes para o desenvolvimento de nossa reflexão acerca da estesia e do humor.

Destacaremos, a seguir, algumas definições pertinentes à *função estética* (ou *poética*) da linguagem que basearam nosso estudo. Em “*Objeto artístico e experiência estética*”, Fiorin destaca procedimentos discursivos e textuais definidores dos textos de função estética.

A linguagem de função estética, que caracteriza o texto literário, apresenta os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização linguística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. No texto literário, o modo de dizer é tão (ou mais) importante do que o que se diz. (Fiorin, 1998, P. 113)

Em Barros (2019), “A comunicação humana”, enfatizam-se os efeitos de sentidos característicos dos textos de função poética: “Devem-se ressaltar na função poética os efeitos já mencionados de novidade, estesia e continuidade e, principalmente, de *recriação ou releitura do mundo*.” (Barros, 2019, p. 41, grifos nossos), e, a seguir, o mecanismo semiótico que os caracteriza: “O mundo é refeito ou lido de outra forma, graças às novas relações, não previamente codificadas, que se estabelecem entre expressão e conteúdo” (idem, ibidem, p. 41).

Lopes (1997) destaca as seguintes características do texto de função poética: a ruptura de expectativas do enunciatário, a ruptura dos automatismos da língua, e, em acordo com Jakobson, a qualidade da mensagem que chama atenção para si mesma, ou seja, a ênfase dada à própria mensagem.

A função poética executa, portanto, uma ruptura das expectativas, fornecendo uma possível resposta não antecipada automaticamente na língua, que é capaz, por isso mesmo, de atrair uma atenção especial para os próprios signos, uma persistência da atenção. E a mensagem, desse modo, se autocentra, para verificar o arranjo dos seus próprios constituintes. (Lopes, 1997, p. 68)

Em *Caminhos da Semiótica Literária*, Bertrand sublinha um aspecto do texto literário que designa como a “singularidade irreduzível do texto” (Bertrand, 2003, p. 73). Isso diz respeito à originalidade de cada texto, que o faz singular enquanto arquitetura discursiva e textual, o que aponta, como decorrência disso, para a relevância do plano de expressão. Tal determinação do texto de função estética faz com que este não possa simplesmente ser parafraseado, ou ter seu plano de conteúdo descrito, sem que se percam seus efeitos de sentido.

Então, a partir dos estudos da estesia chegamos a uma síntese de pontos que nos apareceram como definidores e distintivos do texto de *função estética*, os quais nos serviram como parâmetros para nossa reflexão sobre o humor:

- (i) O caráter não-utilitário; o caráter lúdico, a língua como fonte de prazer;
- (ii) A desestabilização das formas fixadas pelo uso; descoberta/ criação de novos sentidos; o conseqüente efeito de “recriação do mundo”.
- (iii) A relevância do plano de expressão; a “irreduzibilidade” do texto;
- (iv) A plurissignificação
- (v) O uso conotado da língua

Mas a Semiótica, ainda, buscou descrever a *estesia* sob dois outros pontos de vista. O primeiro diz respeito à relação entre *práxis individual* e *práxis social* (indivíduo vs. sociedade) - em que a instância da *enunciação*, como instância mediadora entre texto e contexto, apresenta relevância. O segundo ponto de vista enquadra-se em um viés mais fenomenológico, o qual volta-se

para a percepção do sujeito, incluindo o seu sentir, e para a emergência do sentido em ato.

Sob tais perspectivas dos estudos semióticos acerca da estesia, reconhece-se que o *efeito estésico* opera com a quebra da automatização e da cotidianidade do uso da língua. Tal fenômeno expressa uma relação específica de um *sujeito enunciador* diante de um *sujeito enunciador coletivo*, que é seu contexto de cultura. Se a práxis social cristaliza certas formas na língua, o texto estético se caracteriza por romper com essas formas, enunciadas por um enunciador coletivo, que podemos nomear *grupo social*.

E à sedimentação, produto cultural dessa práxis enunciativa, respondem a inovação e a ruptura, a abertura da língua, por enunciações singulares, formas novas e inéditas criadoras de leitores novos, formas que o uso talvez deposite mais tarde na regularidade das esquematizações. A história da literatura está pontuada por essas formas emergentes, inaceitáveis no início para os leitores e sempre rejeitadas por sua estranheza [...]. (Bertrand, 2003, p. 31-32)

O texto de tipo estético, por construir leituras inesperadas e/ou inéditas, em seu contexto de recepção, ou seja, em seu contexto de cultura, favorece os efeitos de *surpresa* e de *estranhamento* nos sujeitos enunciatários. Em outras palavras, tais textos são associados à suscetibilização, a um sentir específico nos sujeitos, caracterizado por espanto, surpresa, ou arrebatamento, a partir de um *estranhamento*.

Em “Da imperfeição”, de Greimas, obra inaugural de um campo de reflexões na semiótica discursiva, aquele voltado à estesia e ao objeto estético, o autor investiga a emoção estética a partir de sua discursivização-textualização em cinco obras literárias (são elas *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, de Michel Tournier; *Palomar*, de Italo Calvino, “*Übung am Klavier*”, de Rainer M. Rilke, *Elogio da sombra*, de Junichiro Tanizaki, e “*Continuidad de los parques*”, de Julio Cortázar). A partir de relatos de experiências estéticas presentes nessas cinco obras, ou seja, a partir desses cinco simulacros, Greimas propõe uma abordagem descritiva da emoção estética, encontrando alguns pontos em comum entre elas e os aspectos relevantes para a caracterização do fenômeno da estesia.

Dentre os muitos aspectos relativos ao fenômeno, presentes na reflexão do autor, destacamos, aqui, a noção de *fratura* relativa a uma dada continuidade. Grosso modo, o processo relacionado à emoção estética caracteriza-se pela instauração de um novo estado de coisas, que, portanto, constitui o fenômeno como uma *fratura* em uma dada cotidianidade, nas palavras do autor “esta fratura na vida [...]” (Greimas, 2017, p. 78). O autor verifica, em todos os simulacros analisados, que, diante do objeto estético, instaura-se um novo estado de coisas, do qual participa a irrupção de um novo sujeito. Para o sujeito que percebe o objeto estético, tal fenômeno revela-se como uma ruptura com o esperado, portanto, como ruptura com um estado de automatismo de sua percepção.

Evidentemente, nem a mudança brusca de isotopias, nem o aprofundamento sensorial explicam por si mesmos este evento único, extraordinário, que buscamos compreender: a aparição de uma outra ilha, a irrupção do parque na sala de música, a mutação da vista do seio em “visão” sobrenatural, o resplendor da obscuridade em todas as cores do arco-íris, a condenação à morte do leitor, significam, cada um à sua maneira, a transformação fundamental da relação entre o sujeito e o objeto, o instantâneo estabelecimento de um novo “estado de coisas”. (Greimas, 2017, P.80-81)

Tais constatações a respeito do fenômeno do *estético*, em um nível profundo, decrevem-se, então, como uma *descontinuidade*, sobre uma dada *continuidade*. Verifica-se que o objeto estético, ao negar um estado anterior de coisas e afirmar um novo, em um nível profundo, opera um movimento de *negação* em relação a uma dada *afirmação* de um estado de coisas, tomada como pressuposta. Por exemplo, no caso do texto literário, trata-se de um estado de língua que é negado, com o surgimento de novas formas discursivo-textuais.

Tal aspecto de negatividade contido no gesto estético é desenvolvido em “O belo gesto”, no qual os autores afirmam que “essa negação é a etapa necessária para, em seguida, poder-se afirmar outros valores.” (Greimas; Fontanille, 2014, P. 24).

A partir do que foi exposto, voltaremos o olhar agora para o *efeito de humor*. Do que vimos nos estudos que pudemos fazer sobre o *humor* pela semiótica, poderíamos falar sobre cada um dos cinco pontos. No entanto, aqui



caberá destacar apenas um deles, e, que, como veremos, está relacionado intimamente com todos os outros. Trata-se do efeito de *criação de novos sentidos/ recriação do mundo*, que é, simultaneamente, a negação dos significados e das relações entre eles tal como já conhecidos e organizados.

Tanto por Bertrand, como por Landowski, esse é um aspecto destacado como relevante para a descrição do humor como fenômeno semiótico. Veja-se o processo descrito por Bertrand em “*Ironie et humour: Le discours renversant*”:

Rimos do abismo aberto pela implosão momentânea da linguagem e do significado; rimos da ordem sintagmática rompida, com seus vínculos e fins, que assim nos revela a confiança ilusória que depositamos nela; [...]. O humor se sustenta por um ato de contestação à linguagem. Ele altera a todo momento, para usar uma frase de P. Valéry, ‘os valores dessa moeda fiduciária’ (Bertrand, 1993b p. 41)<sup>8</sup>.

Tal processo tem como efeito orientar os sujeitos aos próprios processos de formação dos sentidos, desestabilizando aquilo que eles já conhecem e que os faz se reconhecerem enquanto sujeitos. Institui-se, portanto, com o feito de humor, um efeito metalinguístico.

A implacável lógica deformadora do humor nos projeta, assim, a montante de categorizações, segmentações e transformações narrativas que determinam a descontinuidade ordenada dos significados (Bertrand, 1993b p. 40).<sup>9</sup>

Em “*Con el humor no se juega*”, estudo em que analisa charges políticas em jornais nas quais estão presentes o humor e a ironia, Landowski põe em

---

<sup>8</sup> No original: “*On rit de l’abîme ouvert par l’implosion momentanée du langage et du sens; on rit de l’ordre syntagmatique perturbé, avec ses enchaînements et ses finalités qui nous révèle ainsi l’illusoire confiance qu’on lui fait; [...] . L’humour se soutient d’un acte de défiance envers le langage. Il altère à chaque instant, pour reprendre et détourner une expression de P. Valéry, «les valeurs de cette monnaie fiduciaire»* (Bertrand, 1993b, p. 41).

<sup>9</sup> No original: “*L’implacable logique déformante de l’humour nous projette ainsi en amont des catégorisations, des segmentations et des transformations narratives qui déterminent la discontinuité ordonnée des significations*” (Bertrand, 1993b p. 40).

relevo a capacidade do humor de “corroer e desfazer simulacros” (Landowski, 1992, p. 227), revelando o jogo de máscaras que se erige em sentidos. Com isso, constroem-se novos simulacros. Conforme o autor, tal processo, por sua vez, interroga a própria construção dos simulacros, o fazer e o desfazer destes simulacros nas línguas e nas culturas. Como um de seus efeitos, o humor produziria a revelação de uma *verdade* por trás de uma falsa aparência, colocando em jogo, portanto, a questão do *ser* e do *parecer* dos simulacros em que consistem os sentidos. Compreendemos essa problemática como pertencente ao âmbito da veridicção dos discursos, um dos grandes temas da semiótica.

Além disso, Landowski aborda o humor e a ironia enquanto recursos de construção, por parte da enunciação, de efeitos de diferentes graus de adesão do enunciador em relação a discursos de referência evocados nos enunciados, o que revela uma posição do sujeito enunciador, em sua enunciação. Essa posição do enunciador se revela, por exemplo, ao colocar em dúvida, ou, mais explicitamente, recusar, um determinado discurso de referência, aquilo de que se fala em seu enunciado. Tal movimento enunciativo pode se dar, por exemplo, através da colocação de um determinado discurso sob uma perspectiva englobante, revelando, com isso, alguma “verdade” não vista a respeito dele. Através desse recurso, revela-se, ao mesmo tempo, a posição do enunciador a respeito de determinado simulacro, ou, discurso de referência, o quanto o enunciador crê ou não naquilo que está sendo dito. Tal aspecto nos parece pertinente à questão das *modalidades epistêmicas* dos discursos, visto que diz respeito à construção do enunciado enquanto ato epistêmico – *afirmação*, *negação*, *dúvida* ou *admissão*. Dessa forma, o *humor* parece um recurso capaz de brincar com o estatuto epistêmico dos discursos.

Em uma análise de viés mais fenomenológico sobre o riso, em “*La phénoménologie du rire*”, Leonid Karassev reflete a propósito do riso sob o ponto de vista da percepção do sujeito afetado por ele. Descreve um efeito de inversão de percepção do sujeito sobre o mundo, de desestabilizações de certezas sobre si e sobre as coisas, junto à não compreensão racional do fenômeno que o arrebatava.

Quando começo a rir, imperceptivelmente, mudo meu ponto de vista

sobre o mundo. Minha posição se dobra em princípio, não consigo me fixar em nenhum dos polos que pareciam inabaláveis. Minha impotência consolida esta força que brinca comigo, virando meu mundo habitual de cabeça para baixo (Karashev, In: Bertrand, 1993b, p. 106, tradução nossa).<sup>10</sup>

Nesse sentido, a irrupção de novos sentidos pode ser vista como a produção de novas perspectivas sobre o mundo, ou a um efeito de rotação de perspectiva sobre o mundo que até então se conhecia; de forma mais abstrata, podemos dizer, que trata-se do estabelecimento de novas relações entre valores sob o ponto de vista do sujeito que percebe e sente.

### **2.2.1. Criação de novos valores como criação de novos sujeitos**

Se a práxis discursiva nas culturas fixa certas formas na língua, o domínio da linguagem estética caracteriza-se como campo privilegiado para a proposição de novos valores, portanto, para estabelecerem-se rupturas com as formas fixadas pelo uso. Nos estudos da estesia pela semiótica, reconhece-se a emergência do efeito de estesia, justamente, como relacionada a momentos de criação de novos valores.

A emoção estética é exatamente, parece-nos, o elemento desencadeador de seu fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados (Greimas; Fontanille, 2014, p.26).

Como no texto estético, o texto de humor também opera com a criação de sentidos inéditos e inesperados. Dado que cada valor se define em relação aos

---

<sup>10</sup> No original: “*Quand je commence à rire, imperceptiblement, je change mon point de vue sur le monde. Ma position devient double par principe, je ne réussis à me fixer à aucun des pôles qui me paraissaient inébranlables. Mon impuissance consolide cette force qui joue avec moi, en retournant mon monde habituel sens dessus-dessous*” (Karashev, In: Bertrand, 1993b, p. 106).

demais valores, a criação de novos sentidos, seja pelo recurso da estesia ou pelo procedimento do humor, significa mover os demais valores, também, dos seus lugares - inclusive o lugar do próprio sujeito, que só existe em relação aos valores. Nesse aspecto, o processo pelo qual passa o sujeito afetado pelo efeito de estesia, assemelha-se com o processo descrito por Bertrand relativamente ao sujeito arrebatado pelo efeito de humor:

É a coerência dos encadeamentos que garante a estabilidade dos valores e a competência do sujeito. Mais do que isso, é a coerência que delinea os contornos do sujeito: o sujeito é basicamente um resultado da ordem de seu discurso. É literalmente instituído por ele, e não é de forma alguma preexistente a ele (Bertrand, 1993b, p. 40, tradução nossa).<sup>11</sup>

Ao brincar precisamente com o que lhe permite constituir-se como sujeito, ele revela sua precariedade e seu vazio, com uma bela indiferença a si mesmo (Bertrand, 1993b, p. 40, tradução nossa).<sup>12</sup>

Nos dois casos, esse movimento de desestabilização dos valores e dos sujeitos desvela a existência de uma instância superior, um “meta-lugar”, a montante dos próprios valores, em que se estabelece o valor dos valores, que é compreendido, na semiótica, como um lugar contratual. Diz Greimas em “O contrato de veridicção”, em “Sobre o Sentido II: ensaios semióticos”:

Se ao falar de veridicção empregamos o termo contrato não o fazemos em razão de um sentido metafórico qualquer, mas pelo fato de a comunicação da verdade estar fundada na estrutura da troca que a suporta, pois, por mais elementar que seja a permuta de dois objetos

---

<sup>11</sup> No original: “*C'est la cohérence des enchaînements qui assure la stabilité des valeurs et la compétence du sujet. Plus encore, c'est elle qui en dessine les contours: le sujet, au fond, n'est qu'une résultante de l'ordre de son discours. Il est littéralement institué par lui, et ne lui préexiste aucunement*” (Bertrand, 1993b, p. 40).

<sup>12</sup>No original: “*En jouant précisément avec ce qui lui permet de se constituer comme sujet, il révèle sa précarité et sa béance, avec une belle indifférence à soi-même*” (Bertrand, 1993b, p. 40).

de valor – uma agulha por uma carroça de feno, por exemplo -, ela pressupõe o conhecimento do valor dos valores trocados, sendo que o “conhecimento do valor” nada mais é que o saber-verdadeiro sobre os valores-objetos (Greimas, 2014, p. 124).

A desestabilização do contrato que estabelece os valores como valores desloca o próprio sujeito, dado que é em relação a esse contrato que o sujeito se reconhece, onde reconhece “a verdade” sobre si e sobre o mundo, e, portanto, regula a relação do sujeito com o mundo e consigo próprio. No trecho a seguir, Landowski explicita essa instância que fundamenta o regime a manipulação destinador-destinatário, esse *contrato de sentido*:

De fato, antes de referir-se a um fazer preciso, o acordo das vontades entre manipulador e manipulado implica a negociação de um nível de significação e de um sistema de valores, assim como a aceitação de uma deontologia da troca (inclusive, ou primeiramente, da troca conversacional) que lhes sejam, ao menos em parte, comuns e que possam desempenhar o papel de uma instância hierarquicamente superior capaz de arbitrar suas relações; “Reconheces o valor dos valores do que te ofereço? Aceitas o contrato de sentido que te proponho? ” [...]. Nesse questionamento reside a significação antropológica profunda desse regime, [...] (Landowski, 2014, p. 92).

Com relação ao humor, nota-se que esse é mesmo lugar de definição do valor dos valores é que é abalado. O humor opera com a desestabilização deste contrato e, conseqüentemente, com a desestabilização do sujeito. Interessante notar que o antropólogo Gregory Bateson, em *The positions of humor in human communication*, parece conduzir a reflexão a respeito do humor a esse mesmo lugar de acordo implícito da comunicação, pelo qual buscamos concordar que as coisas significam o que elas significam, e que “falamos a mesma língua”:

Um dos mais importantes usos das mensagens, e especialmente de seu intercâmbio - a mensagem sozinha não significa muito ou faz muito a esse respeito - é reunir as duas pessoas ou as muitas pessoas em um acordo implícito sobre o que as palavras devem significar. Essa é uma das funções sociais mais importantes da fala. Não é que queiramos saber onde está o gato, mas que queremos terrivelmente

que seja verdade que ambas as pessoas estão falando a mesma "linguagem", no sentido mais amplo da palavra. (Bateson, 1953?, p. 1, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Como conclusão desta sessão, a partir de uma primeira aproximação entre *estesia* e *humor* pelo ponto de vista da semiótica, reconhecemos que a *criação de novos sentidos*, produzidas pelo procedimento humorístico, apresenta como efeito decorrente a colocação em xeque da instância superior ao ato comunicativo, aquela que estabelece o valor dos valores, em outras palavras, o *contrato de sentido* preexistente; o que acaba por abalar, simultaneamente, o próprio sujeito que é afetado.

---

<sup>13</sup> No original: *One of the most important uses of messages, and especially of their interchange— the single message doesn't mean much or do much in this respect — is to bring the two persons or the many persons together into an implicit agreement as to what the words are to mean. That is one of the most important social functions of talking. It is not that we want to know where the cat is, but that we terribly want it to be true that both persons are talking the same "language" in the widest sense of the word.*

## 3.

**CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: FIGURAS DE RETÓRICA E HUMOR**

Contudo, tornamos a repetir: a retórica "sente" melhor as singularidades do discurso do que a linguística (Zilberberg, 2006, p. 184).

[...] introduzir a figura no discurso é renunciar a essa transparência do signo (Dubois, J. *et al.*, 1974, p. 30).

**3.1. Figuras de retórica como operadoras de *desvios***

Em meio à busca por uma descrição da sintagmática do humor em nosso *corpus*, a pergunta a respeito de como é que se produzem, afinal, os *deslocamentos dos sentidos* apareceu como substancial. Em meio aos estudos dos discursos, o estudo das figuras de retórica se apresenta como campo que se debruçou de forma sistemática, através de longa tradição, sobre a problemática dos *desvios* dos sentidos. Por isso, os estudos das figuras de retórica, no seio da linguística, especialmente aqueles voltados à linguagem poética, lançaram luz sobre esta investigação.

Os efeitos de *desvio* e de *estranhamento*, associados às figuras retóricas (ou *tropos*), então, nos pareceu corresponder a um elo importante para a descrição semiótica do humor - o qual, então, nomeamos *deslocamentos dos sentidos*. Tais estudos revelaram que é na tensão entre os polos das dicotomias *norma x desvio*, *próprio x impróprio*, ou *pertinente x impertinente* que as figuras de retórica operam nos discursos. A hipótese levantada por nós foi a de que, assim como para a linguagem literária (e para o efeito de *estesia*), as figuras de retórica apresentavam relevância, semelhantemente, para o humor poderiam apresentar. Em vista disso, os estudos retóricos foram incorporados neste trabalho.

Tomamos como fonte teórica alguns autores que propuseram uma reaproximação entre os campos da semiótica e da retórica - disciplina da qual, afinal, a primeira é, em boa medida, herdeira. Quando do nascimento da

linguística moderna (Fiorin, 2022) a ideia que predominava nos estudos dos discursos e da língua a respeito das figuras de retórica é que estas consistiam em uma técnica de ornamentação (no sentido que damos hoje ao termo) nos discursos, ou seja, de valor meramente decorativo, portanto, elemento dispensável. Em um outro momento, do desenvolvimento da linguística, afastando-se dessa ideia, as figuras de retórica passaram a ganhar atenção nos estudos linguísticos e discursivos. Mais recentemente, pela semiótica, as figuras de retórica passam a ser compreendidas como formas insubstituíveis de *dizer*, ou seja, formas que produzem efeitos de sentido específicos nos discursos, como “mecanismos de construção do discurso” (Fiorin, 2022, p. 10). Conforme sublinha Fiorin, “As formas da língua existem para produzir sentidos” (idem, ibidem, p. 10), tal é a perspectiva adotada, por alguns autores, a respeito das figuras de retórica, na semiótica, a qual nos inspirou. Assim, sob o ponto de vista da semiótica atual, as figuras ou os *tropos* podem ser compreendidos como mecanismos discursivos produtores de sentido.

Os autores de “Retórica Geral” (1974), conhecidos como Grupo  $\mu$ , ou Grupo de Liège, citam Roman Jakobson como o principal responsável pela renovação do interesse pela retórica – no seio das ciências da linguagem e, em especial, dentro do viés estruturalista. Fiorin (2022), em consonância, ressalta a importância que teve Jakobson, especialmente com o artigo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, para a retomada do interesse dos linguistas pelas figuras de retórica. Nesse texto, Jakobson apresenta a metáfora e a metonímia como processos fundamentais para a construção do pensamento simbólico de forma geral. “Como mostra Jakobson, todos os processos simbólicos humanos, sejam eles sociais ou individuais, organizam-se metafórica e metonimicamente.” (Fiorin, 2022, p. 15). De acordo com essa proposta, à dicotomia saussuriana *paradigma* e *sintagma* são associados os processos mentais de *similaridade* (ou *associação*) e *contiguidade*, que, por sua vez, constituem os processos pelos quais operam a *metáfora* e a *metonímia*, respectivamente. Desta forma, essas duas grandes figuras – metáfora e metonímia (que, segundo Jakobson, estariam na base das demais figuras repertoriadas pela Retórica antiga) – são colocadas como centro de interesse da investigação linguística.



[...] o linguista russo aponta que há uma relação profunda entre uma dicotomia fundamental da linguística saussuriana, *paradigma* vs. *sintagma*, e dois processos semânticos (mentais), a *similaridade* e a *contiguidade*, uma vez que o paradigma se constrói sobre liames de similaridade, enquanto o sintagma, sobre conexões de contiguidade. Esses dois processos geram as duas classes em que se repartem todos os tropos: a metáfora, construída sobre uma relação de similaridade e a metonímia, sobre uma relação de contiguidade. Jakobson funda uma semântica de base, em que os sentidos são gerados metafóricamente e metonimicamente. (FIORIN, 2022, p. 15)

A partir de então, outros autores, como, por exemplo, Barthes, em 1964, e T. Todorov, em 1967, se debruçaram sobre o assunto (Dubois, J. *et al.*, 1974). Entre eles, inclui-se o próprio Grupo  $\mu$ , na década de 1970 com sua “Retórica geral”. No Brasil, dois autores que também se dedicaram aos estudos da retórica, incorporando-os à moderna semiótica, foram José Luiz Fiorin e Edward Lopes, os quais embasam a abordagem deste trabalho. A seguir, procuraremos mostrar quais as principais ideias presentes em cada um desses autores constituíram a base teórica para a nossa reflexão e que procuramos integrar em nossa análise de *corpus*.

### 3.1.1. Em Fiorin (2022)

Em *Figuras de retórica* (2022), livro publicado originalmente em 2014, José Luiz Fiorin propõe uma aproximação entre a retórica e a linguística. De início, apresenta o argumento de Jakobson presente em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, a respeito do papel basilar dos processos metafóricos e metonímicos na construção do pensamento simbólico. Segundo Fiorin, o *princípio da contiguidade*, que caracteriza o procedimento metonímico, constrói o raciocínio por *implicações*; já o *princípio da similaridade*, que caracteriza o procedimento da metáfora, constrói o raciocínio por *analogia*. A partir disso, torna-se possível identificar entre os elementos dos discursos relações de *contiguidade/ descontiguidade* e relações de *semelhança/*

*dessemelhança*. O autor argumenta que os processos da metáfora e da metonímia estão na base mesmo da constituição das línguas naturais, “Na origem da linguagem estão os tropos, a figuratividade. Quando se observa a história da língua, por exemplo, nota-se que quase todas as palavras têm sentidos oriundos de tropos” (Fiorin, 2022, p. 22), o que confere às figuras grande importância nos estudos das línguas e dos discursos.

Apesar desse papel estruturador dos processos do pensamento simbólico, pelas figuras de retórica – a metáfora e a metonímia -, o autor distingue a especificidade dos *tropos* (tipos particulares de figuras de retórica) enquanto procedimentos responsáveis por inovações semânticas. Os *tropos* seriam criadores do efeito de *impertinência* nos discursos. É a partir de Paul Ricoeur que Fiorin propõe a ideia de *impertinência* (vs. *pertinência*) dos discursos: “Paul Ricoeur, em *A metáfora viva*, propõe tratar o que era considerado uma ‘denominação desviante’ como uma ‘predicação impertinente’ [...]” (Fiorin, 2022, p. 28). Mas falar da noção de *impropriedade* significa, ao mesmo tempo, falar de *propriedade* nos discursos, portanto, de identidades e diferenças estabelecidas entre aquilo que se cria e aquilo que se tem estabelecido e percebido como *próprio*: “[...] o impróprio está em relação com o jogo de propriedades que se estabelecem (Fiorin, 2022, p. 29). Segundo o autor, a partir de Ricoeur a retórica é vista como “[...] a disciplina da impropriedade do sentido.” (Fiorin, 2022, p. 28).

A própria palavra *tropos* traduz a ideia de *deslocamento de sentido*, segundo Fiorin: “A palavra grega *tropos* significa “direção”, “maneira”, “mudança”. No caso da linguagem, pensa-se em “mudança de sentido, de orientação semântica” (Fiorin, 2022, p. 26). Os *tropos*, enquanto mecanismo articulador de novas codificações na língua, de criações semânticas, são responsáveis por suscitar certos efeitos de sentido. Em primeiro lugar, apresentam como efeito chamar a atenção para a mensagem, para o modo pelo qual está sendo dita – recurso relevante na *função poética* (conforme a concepção de Jakobson). Junto a isso, tem-se que uma inovação semântica consiste, ela mesma, em um efeito de um *novo saber*. Reconhecem-se, então, relacionados às figuras de retórica, certos efeitos que são fundamentais para caracterização da linguagem literária e da linguagem de função poética, em

geral. Tal como proposto pela retórica, o efeito de *impropriedade* do discurso, é compreendido como relevante nos processos que ocorrem na Literatura e nas demais linguagens artísticas, dado que expressam o efeito de novo arranjo dos valores, o efeito de “recriação do mundo”, o efeito de *estranhamento*. Esta propriedade do discurso, ao menos como hipótese, pode ser procedimento favorecedor do efeito de *humor*.

Ressaltamos a diferenciação que o autor faz entre *figuras de retórica* e *tropos*, mecanismos discursivos distintos, responsáveis por efeitos de sentido diversos. Um *tropos* consiste em uma figura de retórica, mas nem toda figura de retórica designa um *tropos*. Os *tropos* caracterizam-se por formas ainda não codificadas na língua, que produzem, assim, uma novidade semântica, ou, uma impertinência semântica. O que é relevante destacar a respeito da caracterização dos *tropos* como mecanismos discursivos é que estes estabelecem uma *pertinência* semântica, no discurso, em meio a uma *impertinência*; em outras palavras, uma compatibilidade semântica junto a uma incompatibilidade. No caso da metáfora, a pertinência ocorre por meio de uma relação de *similaridade* entre os elementos envolvidos. “A metáfora, é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, [...]” (Fiorin, 2022, p. 34). No caso da metonímia, essa pertinência se dá por meio de uma relação de *contiguidade* entre elementos, a princípio, percebidos como impertinentes. “O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma contiguidade, ou seja, uma proximidade, uma vizinhança, um contato.” (Fiorin, 2022, p. 37).

Em conclusão, as figuras de retórica, especificamente os *tropos*, se mostraram mecanismos discursivos relevantes a nosso estudo, visto que são capazes de perturbar o estado de língua, em um determinado contexto: “A retórica é o que perturba a gramática da língua e uma pretensa lógica da linguagem” (Fiorin, 2022, p. 23). Os *tropos* operam uma relação entre aquilo que, em um dado contexto, é percebido *próprio*, ou *pertinente* – e as inovações da língua, as quais são percebidas como *impróprias* ou *impertinentes*.

### 3.1.2. Em Lopes (1987)

A seguir, apresentaremos algumas ideias fundamentais presentes em *Metáfora: da retórica à semiótica*, de Edward Lopes. Em primeiro lugar, destacaremos como o autor aborda a dicotomia *norma* vs. *desvio* (ora expressa por *próprio* vs. *impróprio*), relevante para a compreensão das figuras de retórica. Tais noções baseiam-se no postulado da Retórica Antiga de que existiria uma *linguagem própria* e uma *linguagem trópica*.

De acordo com o autor, a figura de retórica consiste em um procedimento operador de um *desvio* em relação a uma *norma*, nos discursos. Tal constatação estabelece a necessidade, para os estudos de retórica, de definir o que é entendido como *norma*. O autor revela que esta noção não é consensual nos estudos mais recentes de retórica e de estilística. Alguns teóricos propõem a ideia de *norma* como baseada na ideia de respeito ao *código* (portanto, o código de uma língua); outros, na ideia de respeito a uma suposta *lógica* própria da linguagem. A definição proposta por Lopes não se alinha com nenhuma dessas duas, e é com a compreensão deste autor que trabalharemos. De acordo com a proposta de Lopes, a *norma* é aquilo que é definido contextualmente enquanto tal.

O desvio se interpretaria, em consequência, como resultado da violação de uma norma contextualmente definida, violação essa que originaria a manifestação de uma figura (metassemema ou tropo) que se denuncia no efeito de leitura que o leitor sente como um típico estranhamento. (Lopes, 1987, p. 8)

A partir dessa definição, mostra-se relevante a consideração da ideia de *contexto* para a abordagem desta problemática. Somente a partir de uma norma estabelecida no interior de um contexto específico de língua é que poderão ocorrer as distinções entre a compatibilidade ou incompatibilidade de qualquer valor. Ou seja, será a partir desse uso *normal* da língua que um uso retórico poderá produzir *desvios*. O desvio, portanto, revela-se como uma operação de comutação entre um valor esperado e um valor inesperado, ou, em outras palavras, um texto esperado por um inesperado. De forma que este mecanismo é expresso pela fórmula:

Desvio = [ - / suporte programado/ + /aporte não programado/ ]

aparecendo a figura, então [...], como a expressão condensada desses dois textos comutados. (Lopes, 1987, p. 17)

Então, o *desvio* consiste em qualquer elemento do discurso o qual transgride, ou, infringe, as normas socialmente convencionadas de um dado contexto em que está inserido. O autor rejeita a possibilidade de que os desvios - operados pelas figuras de retórica - ocorram no *nível do código* (normas definidas em competência), ou seja, no nível da língua; argumenta que os desvios ocorrem no *nível da mensagem* (normas definidas na performance), e que todo sistema semiótico admite a ocorrência de desvios e de equívocos como propriedades suas. “E é porque admitem tais jogos que todos os sistemas semióticos possuem uma abertura para o retórico; ele, contudo, só se manifesta como um fato do discurso” (Lopes, 1987, p. 7).

Tais considerações conferem importância à noção de *contexto* para a compreensão das figuras de retórica. Com relação a isso, Lopes propõe diferenciar dois tipos de contexto: o *contexto posto* - o enunciado - e o *contexto pressuposto de cultura*. Os *contextos pressupostos de cultura* são constituídos por uma imensidão de textos e enunciados que formam uma cultura, esses constroem as visões de mundo de cada cultura, em que se inserem as noções de mundo natural e os parâmetros constitutivos dos efeitos de referencialidade. De forma ampla, trata-se da organização do universo cognitivo nas culturas.

Disso segue que um *valor* realizado em discurso só pode então ser formado e percebido enquanto *desvio* em relação aos dois *contextos*, o *pressuposto* e o *posto*, entre os quais esse valor se situa. Ou seja, antes de conhecer o *contexto posto* e o *contexto pressuposto*, nada permite identificar um *desvio*.

Semelhante concepção contempla o desvio como diferença observável no conjunto dos textos contextualizados no interior do mesmo discurso. Dela deriva uma importante consequência metodológica [...] essa análise já não poderá basear-se no desvio apriorístico, reportado ao nível da língua, pois que sua definição será cronologicamente posterior

à descoberta dos princípios de funcionamento do contexto em que ele se encontra. (Lopes, 1987, p. 8)

Dito de outro modo, as figuras não podem ganhar valor de figura fora de um contexto. Segundo Lopes, isso explica por que não podem existir metáforas em estado de dicionário, descontextualizadas. Só em um contexto de referência, ou seja, em discurso, é que certos valores podem aparecer e ser percebidos como *desvios*.

A dicotomia *linguagem própria* e *linguagem trópica* designada pela Retórica Antiga, na Linguística moderna passa a ser abordada através da dicotomia: função *utilitária* e função *poética* ou *estética* da linguagem. Então, a ideia de *desvio* (associada à linguagem trópica) ganha relevância nos estudos da *função poética* pela Linguística moderna. Como revela Lopes, no campo dos estudos literários e linguísticos, a partir dos formalistas russos, o princípio do *desvio* é colocado como questão fundamental para a compreensão de *função poética/ estética*. A partir de então, o *desvio* é reconhecido como relacionado às operações de desautomatização e de estranhamento, conceitos basilares para a ideia de *função estética* proposta por Mukarovski, ideia adotada entre os russos e na Escola de Praga.

O princípio do desvio tem sido, na realidade, o mais fecundo dentre os postulados estilísticos modernamente invocados para a construção de uma teoria da literatura em bases científicas. No início do século atual, os formalistas russos basearam seus estudos de Poética na observação do desvio enquanto marca de diferença entre o *previsto* e o *esperado* e o *imprevisível* na mensagem, ou seja, em termos de nossos dias, entre o programado na competência do leitor em termos de expectância (horizonte de expectativa, previsibilidade) e o emergencial, não-programado, que irrompe abruptamente no decurso de dada performance enunciativa. (Lopes, 1987, p. 7, grifos nossos)

Vê-se como a reflexão aproxima as figuras de retórica dos estudos de estesia pelo campo da semiótica, pelo qual a apreensão estética é maiormente descrita a partir das chaves *esperado/ inesperado*, *programado/ não programado*, *automatização/ desautomatização*. Por exemplo, em Greimas, em

Da *imperfeição*, as ideias de ruptura da cotidianidade e de instauração do inesperado são evocadas como características fundamentais da apreensão estética. Esta comutação entre um suporte programado por um suporte não-programado é percebida pelo destinatário como um *estranhamento*. Este, por sua vez, pode ser compreendido como uma *decepção* somada a uma *surpresa*. Revela-se, assim, a relação entre *estranhamento* (afeto causado no destinatário) e figura de retórica.

Ainda, o autor assinala que a figura de retórica, como sugerido por alguns teóricos, participa da produção de um novo saber em geral. Essa propriedade das figuras nos parece poder estar relacionada à produção do efeito de *novo saber* associado tanto ao efeito de estesia como ao efeito de humor.

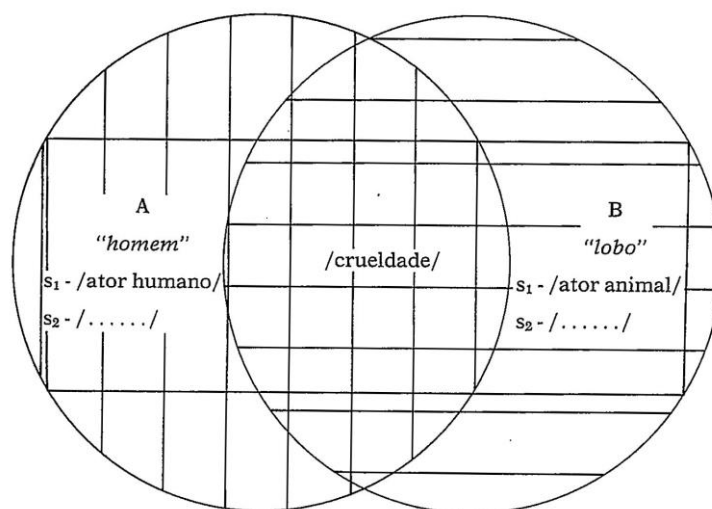
A. Koestler escreveu que que a essência da descoberta científica consiste em ver alguma analogia que ninguém antes observou. [...]. Os dois achados parecem mundos diferentes, mas os processos envolvidos seguem o mesmo padrão, para o qual Koestler sugeriu o termo *biassociação*, definindo-a como *o repentino salto da imaginação criadora que contacta duas ideias ou universos do discurso nunca antes associados*, colhendo-os numa nova síntese, que exprime *revelação cognitiva* e catarse emocional. (Lopes, 1987, p. 100, grifos nossos)

Interessante notar que, dos estudos do humor, o historiador Elias T. Saliba, pesquisador da história cultural do humor, em “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas”, menciona o trabalho de A. Koestler como relevante no contexto dos estudos do humor (trabalho que, segundo Saliba, se enquadra na nomeada “teoria da incongruência”, uma das linhas mais importantes na teorização do humor, a qual abarca contribuições de diversos campos das ciências humanas e da neurociência). Justamente, Saliba destaca, da abordagem de Koestler sobre o humor, o conceito de *bissociação*, o mesmo citado por Lopes (1987). Observam-se, portanto, diferentes perspectivas, que, coerentemente, confluem dentro da problemática do humor.

Arthur Koestler, em trabalho notável, combinou as noções de incongruência (estrutura lógica) e liberação (dinâmica emocional) cujo resultado ele designou como “bissociação” de uma situação ou ideia com dois contextos mutuamente incompatíveis na mente de uma pessoa. A anedota, para Koestler, envolve portanto aquele delicioso solavanco mental que resulta da passagem brusca de um sistema de referência para outro – sistemas coerentes em si mesmos, mas mutuamente incompatíveis. (Saliba, 2017, p. 16)

A seguir, em Fig. 1 e Fig. 2, explicita-se o mecanismo da metáfora, proposta por Lopes como a figura de retórica por excelência. O primeiro esquema (Fig. 1) descreve a metáfora no enunciado “o homem é o lobo do homem”. Neste caso, evidencia-se o sema intersector *crudeldade* como o operador da contextualização entre *homem* e *lobo*.

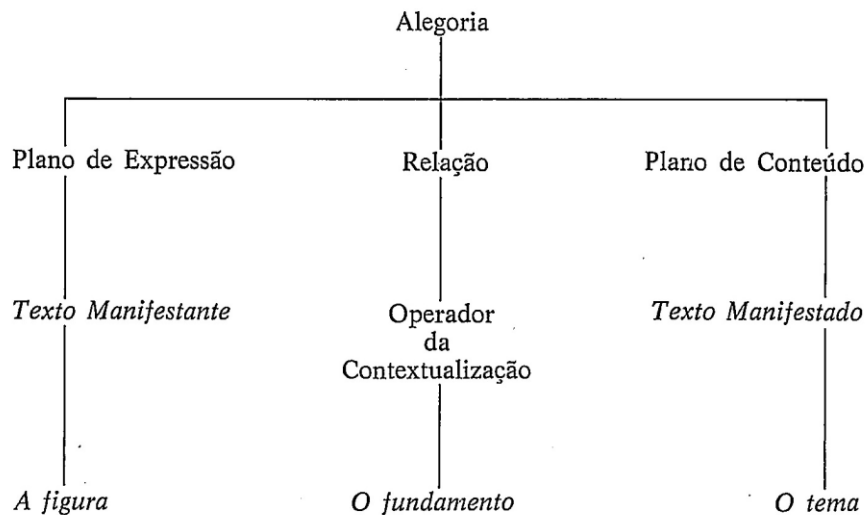
**Fig. 1- Metáfora em “o homem é o lobo do homem”**



Fonte: (Lopes, 1987, p. 41)



Fig 2- Metáfora como Alegoria



Fonte: (Lopes, 1987, p. 42)

O segundo esquema (Fig-2) mostra a metáfora que opera sobre textos inteiros, o que caracteriza os textos alegóricos. Neste caso, textos figurativos servem de plano de expressão para textos temáticos, os quais são contextualizados através da metáfora. Novamente aqui, é necessário um *fundamento* intersector para a operação dessa *contextualização* entre os dois textos. De Lopes, a ideia de *sema intersector* ou de *fundamento* intersector esclarece a operação, realizada pela metáfora, de contextualização de dois elementos semióticos aparentemente impertinentes.

### 3.1.3. Em Grupo $\mu$ (1974)

Em *Retórica Geral*, o Grupo  $\mu$ , o grupo de Liège, apresenta uma proposta teórica abrangente acerca dos fenômenos retóricos da língua. O que nos interessa destacar, dessa perspectiva, é a ideia ampla de *função retórica*, que o grupo apresenta como correspondente ao que é designado por *função poética*, em Jakobson, ou *função estética*, para Mukarovsky.

Essencialmente, segundo a proposta do grupo, caracterizaria a *função retórica* da língua o uso desviado da linguagem ordinária, que se daria através do emprego de figuras de retórica (que são designadas pelo grupo com o nome de *metáboles*). Seria a presença da *metábole* (figura de retórica em geral) definiria a função retórica da linguagem: “Ela [a metábole] é portanto reveladora da função que Jakobson chama poética e que preferimos designar por um nome menos marcado, ou seja, retórica” (Dubois, J. *et al.*, 1974, p. 206, colchetes nossos).

O grupo explicita que a *função poética* tal como pensada pelo linguista do Círculo de Praga já continha, em sua definição, um valor mais abrangente do que aquilo com o que se identificam os textos poéticos e literários: “Jakobson já havia especificado que a ‘função poética’ extrapola amplamente o quadro que geralmente se atribui à poesia; seus mais notáveis exemplos eram, aliás, emprestados do registro da invectiva e da propaganda política” (Dubois, J. *et al.*, 1974, p. 207). Ressaltam, como característica da função chamada por eles de *retórica* o uso de linguagem que chama a atenção para a mensagem ela mesma, a ênfase dada à mensagem, portanto, é associada ao uso não referencial da língua. Em suma, as operações retóricas são aquelas que visam a efeitos poéticos, mas que não se restringem à poesia.

Os autores sugerem (ainda que pontualmente em seu trabalho, mas que, aqui, ganha importância) que, segundo um ponto de vista mais psicológico, a *função retórica* pode mesmo ser associada à ideia de uma *função lúdica*. “A *função poética* abrange, ao menos em parte, o que Ombredane, numa perspectiva psicológica, denominava a *função lúdica*. Talvez seja preferível, para evitar qualquer equívoco, falar de *função retórica*” (idem, *ibidem*, p. 29-30). Essa perspectiva se mostra interessante para compreender o nosso tema, o *humor*, no qual o reconhecimento de uma *função lúdica* da linguagem parece ser pertinente para caracterizar e descrever esse tipo de discurso.

Sob a perspectiva apresentada, a noção de *função retórica* proposta pelo grupo parece, desta maneira, acomodar (e, em parte, explicar), a vizinhança por nós reconhecida entre os fenômenos do *estético* e do *humorístico*, com seus respectivos procedimentos semióticos. O *humor*, inclusive, é reconhecido pelos autores como um dos campos privilegiados da língua para o uso de metáboles:

“Convencionaremos chamar retóricas as únicas operações que visam a efeitos poéticos (no sentido de Jakobson) e que se encontram principalmente na poesia, no humor, na gíria, etc.” (idem, *ibidem*, 1974, p. 62). Com o propósito de mostrar a generalidade, segundo os autores, dos campos de manifestação da *função retórica* na comunicação humana, expomos a tabela a seguir (fig. 3), que mostra os domínios em que o retórico opera. Veja-se que incluem a poesia e o humor, mas não se limitam a eles.

Fig 3- Quadro de polivalência das metáboles em “Retórica Geral”

Atividade	Função	Metaplasmo	Metassemema
Literatura ....	Lirismo, etc.	Par <i>éclipse de lune, nuages bas et noirs</i> (Th. Koenig)	Pálpebras, margens do olhar
Publicidade ...	Persuasão	C'est <i>Shell</i> que j' aime	Ponha um <i>tigre</i> no seu carro
Gíria .....	Galhofa e/ou hermetismo	<i>Taquemar</i> (= taxi)	<i>Pisser sa côtelette</i> (parir)
Evolução linguística ....	Necessidade, economia	Miniatura (atração <i>mi-nium-minimum</i> )	Um <i>funil</i> no tráfego.
Palavras cruzadas .....	Função lúdica	“Foneticamente: tipo de árvore”. Rep. <i>IP</i> (= ipê)	<i>Grain de chapelet</i> (= avé)
Linguagem litúrgica .....	Sacralização	<i>Temurâh</i> (Cabala)	(Cordeiro) <i>Agnus</i> <sup>16</sup>

#### QUADRO XIV

*Exemplos de polivalência das metáboles*

Fonte: (Dubois, J.; *et. al.*, 1974, p. 207)

Para a reflexão acerca da natureza dos fenômenos retóricos demonstra-se fundamental a noção de *grau zero* e sua relação com a expectativa do leitor-destinatário. “O grau zero de uma posição determinada é o que o leitor espera nessa posição”. (idem, *ibidem*, 1974, p. 55). Então, o *grau zero* em cada posição do enunciado é mais associado às coerções criadas para cada posição em uma cadeia determinada do que a elementos específicos predetermináveis. Nota-se, portanto, que a noção de *contexto*, novamente, aqui, é fundamental para a definição de figura, já que é o que está na base da determinação do que constitui *grau zero* e, por consequência, daquilo que foge ao *grau zero*.

De acordo com a abordagem do grupo a respeito da expectativa do leitor (e da possibilidade da ruptura com dela), é necessário considerar o leitor em sua *competência* específica, ou seja, em sua modalização prévia. É preciso considerar os conhecimentos específicos do leitor em relação a quatro parâmetros:

- (i) quanto ao código;
- (ii) quanto ao universo semântico em geral;
- (iii) quanto ao universo semântico particular;
- (iv) quanto ao passado imediato da mensagem.

Tem-se, por fim, que o efeito de sentido não está contido na figura; a figura opera somente como um estímulo. O efeito de sentido é uma resposta a este estímulo, produzida no leitor competente.

Os autores, finalmente, apresentam uma sistematização para as figuras de retórica (*metáboles*), através da qual as figuras da retórica antiga são apreendidas enquanto processos, procedimentos, e não como nomenclaturas. Resumidamente, o método de análise e descrição das figuras consiste em identificar os fenômenos retóricos (ou as *metáboles*) enquanto operações discursivas identificadas de acordo com dois parâmetros: (i) o tipo de mecanismos operatórios; e (ii) as unidades linguísticas sobre as quais aquelas operam.

As operações reconhecidas pelo grupo são aquelas tomadas da retórica tradicional, a *quadripartita ratio* (adição, subtração/ supressão, substituição, permutação). As unidades linguísticas sobre as quais as operações recairão são: (i) expressão e conteúdo e (ii) nível da palavra ou de unidades de dimensão menor que a palavra (por exemplo, os fonemas), e, o nível da frase ou de dimensão maior que a frase. Desta forma, organizam-se as figuras conhecidas de acordo com a operação utilizada e a que correspondem nas unidades linguísticas sobre as quais operam. A partir disso, formam-se as figuras de plano de expressão e as figuras de plano do conteúdo. Estas últimas, segundo os autores, estão associadas às tradicionais *figuras de pensamento* da Retórica Antiga. (Ver fig. 4)

Reconhecemos, para nossa investigação sobre o *efeito de humor*, uma grande produtividade da proposta do grupo tanto a respeito das figuras de

retórica aplicadas aos elementos dos discursos, como a respeito da conceptualização de uma chamada *função retórica* da linguagem. Destacamos a seguir dois pontos importantes na teoria apresentada e que apontam caminhos relevantes para esta pesquisa, mas também para a Retórica e a Semiótica em geral: (i) a questão do *ethos* relativo às figuras de retórica; e, relacionado com o primeiro ponto, (ii) a questão do contexto e da norma. Começaremos pelo primeiro, que é chamado na obra de o fenômeno do *ethos* relativo às figuras de retórica.

Fig 4. Quadro geral das metáboles ou figuras de retórica em “Retórica Geral”

		METÁBOLES			
		GRAMATICAIS (Código)		LÓGICAS (Referente)	
		EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
		A. METAPLASMOS	B. METATAXES	C. METASSEMEMAS	D. METALOGISMOS
OPERAÇÕES		Sobre a morfologia	Sobre a sintaxe	Sobre a semântica	Sobre a lógica
SUBSTANCIAIS	I. SUPRESSÃO				
	1.1 Parcial ....	Aférese, apócope, síncope, sínese	Crase	Sinédoque e antonomásia generalizantes, comparação, metáfora <i>in praesentia</i>	Litotes 1
	1.2 Completa ...	Deleção <sup>18</sup> , embranquecimento	Elipse, zeugma, assíndeto, parataxe	Assemia	Reticências, suspensão, silêncio
	II. ADJUNÇÃO				
	2.1 Simples ....	Prótese, diérese, afixação, epêntese, palavra-valise	Parêntese, concatenação, expletivação, enumeração	Sinédoque e antonomásia particularizantes, arquilexia <sup>19</sup>	Hipérbole, silêncio hiperbólico
	2.2 Repetitiva ..	Duplicação, insistência, rimas, aliteração, assonância, paronomásia	Repetição, polissíndeto, métrica, simetria	<i>nada</i>	Repetição, pleonasm. antítese
	III. SUPRESSÃO-ADJUNÇÃO				
	3.1 Parcial .....	Linguagem infantil, substituição de afixos, trocadilho	Silepse, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
	3.2 Completa ...	Sinonímia sem base morfológica, arcaísmo, neologismo, invencionice, empréstimo	Mudança de classe, quiasma	Metonímia	Alegoria, parábola, fábula
	3.3 Negativa ..	<i>nada</i>	<i>nada</i>	Oxímoro	Ironia, paradoxo, antífrase, litotes 2
RELACIONAIS	IV. PERMUTAÇÃO				
	4.1 Qualquer ...	<i>Contrepet</i> , anagrama, metátese	Tmese, hipérbato	<i>nada</i>	Inversão lógica, inversão cronológica
	4.2 Por inversão ..	Palíndromo, <i>verlen</i>	Inversão		

QUADRO GERAL DAS METÁBOLES OU FIGURAS DE RETÓRICA

Fonte: (Dubois, J.; *et. al.*, 1974, p. 71)

Por *ethos*, entender-se-á aquilo que é identificado por *páthos* nos estudos retóricos tradicionais<sup>14</sup>: o estado afetivo do enunciatário produzido a partir dos discursos, ou, segundo os autores, “Nós o definimos como um estado afetivo provocado no receptor por uma mensagem particular e cuja qualidade específica varia em função de certo número de parâmetros” (idem, ibidem, 1974, p. 204-205). Neste ponto, os autores procuram investigar se é possível estabelecer relações entre as *figuras vazias* (sem investimento semântico), que são as figuras de retórica, e os estados de afeto que elas engendram - questão chave para a nossa pesquisa. Evocam citação de Todorov retirada de seu ensaio sobre os tropos: “a única qualidade comum a todas as figuras retóricas é (...) sua opacidade, isto é, sua tendência para nos fazer perceber o discurso em si e não somente seu significado” (idem, ibidem, 1974, p. 206).

Da parte do grupo de Liège, reconhece-se que quase não existem relações necessárias entre as estruturas de uma figura e seu *ethos*. Uma reflexão minuciosa é apresentada a este respeito, na qual não poderemos entrar aqui. Destacamos, entretanto, que os autores consideram como um parâmetro para a análise da possível relação entre uma figura e o impacto afetivo gerado por ela a consideração do contexto de partida: a depender do quão fixados são os termos do contexto esperado, tomados como próprios (o grau zero), tendem a ocorrer efeitos de sentido menos ou mais impactantes, ou seja, maiores ou menores estranhamentos são suscetíveis de serem produzidos.

Outra questão que se mostrou relevante para nós é aquela relativa à complexidade da ideia de *contexto*, pois os autores apontam diferentes *níveis de contexto*, e, portanto, de *normas* relativas a eles. A complexidade da questão do efeito gerado pelas figuras reside no fato de existirem, para cada mensagem realizada, diversos níveis de contexto. Esses níveis de contexto se relacionam ao modo de um “encaixe hierárquico” do mais amplo ao mais específico e pontual. Assim, dos estudos de *estilo*, é proposta por Paul Imbs a existência dos seguintes níveis:

---

<sup>14</sup> “Utilizaremos, nas páginas seguintes, o nome *ethos*, correntemente empregado na terminologia estética moderna. O *ethos* é assimilável ao que Aristóteles chama *πάθος* em sua poética e aos *Rasas* na Índia clássica.” (Dubois, J.; *et. al.*, 1974, p. 204-205, colchetes nossos)

- estilo – de um grupo de línguas;
- de uma língua;
  - de uma época;
  - dos gêneros literários; estilos adequados a certos assuntos;
  - de uma escola ou de um ambiente literário;
  - de um escritor;
  - de um momento de sua vida de escritor;
  - de uma obra;
  - de uma parte, de um parágrafo, de um movimento, etc, de uma obra;
  - de uma frase

Cada nível constitui, portanto, um tipo de contexto criador de norma, que faz com que todos os *ethos* autônomos desenvolvidos sejam orientados para uma realização efetiva. (Dubois, J.; *et. al.*, 1974, p. 215)

Conforme essa análise, nota-se que há uma rede complexa em que diferentes níveis de contextos estão em relação, instituindo normas aos discursos, o que institui a dificuldade de estabelecer o que é o *grau zero* quando se trabalha com o nível dos discursos (e não o mais o da frase ou o da palavra). Cada enunciado pressupõe essa complexa rede de interdependência entre contextos de diferentes níveis com os quais está em relação. A consideração dos diversos contextos nos aparece como uma grande contribuição para os estudos dos fenômenos retóricos e para a compreensão do efeito de *estranhamento* e de *humor*. Assim, a colocação dos valores em contexto parece não poder ser evitada pelas análises, quando se trata da compreensão dos fenômenos retóricos e da dimensão afetiva dos discursos. A relação da figura com cada um desses contextos os quais determinarão os *ethe*, os estados afetivos, mobilizados pela figura realizada.

Por fim, o grupo propõe uma retórica que ultrapasse o domínio do linguístico (ou o nível da frase), abarcando nos estudos retóricos a possibilidade da retorização do que eles chamam de “outros sistemas semiológicos” (Dubois, J. *et al.*, 1974, p. 216), entrando, assim, nos elementos do discurso - por isso, denominam uma *retórica geral*. Com esta finalidade, apresentam na parte final da obra dois ensaios ao modo de “[...] uma primeira incursão nas regiões quase

virgens de uma retórica aplicável a todas as formas de expressão ” (idem, ibidem, p. 219).

Nestes ensaios, nomeados “Figuras dos interlocutores” e “Figuras da narração”, apresentam uma proposta de aplicação das operações das figuras de retórica (adjunção, supressão, supressão-adjunção, permutação) para estes elementos, ou unidades discursivas: *interlocutores* e *elementos da narração*. O gesto teórico de relacionar as figuras retóricas às unidades do discurso é o que inspira e pauta nossa abordagem.

No Brasil, vimos ocorrer, nos quadros da semiótica discursiva, pensamentos acerca da ideia de *figuras de discurso*. Destacamos dentre eles Fiorin (1988), “As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário”. Neste artigo, o autor apresenta as *figuras de pensamento* como *figuras vazias*, semanticamente desinvestidas, que expressam, antes, relações entre conteúdos<sup>15</sup>. O que nos parece especialmente interessante na perspectiva apresentada, enquanto contribuição para o campo da semiótica, é a utilização das figuras sobre unidades do discurso, ou seja, sobre unidades operatórias próprias da semiótica e não apenas sobre unidades da linguística (como o fonema, a palavra ou a frase). As figuras retóricas são, então, divididas pelo autor em dois grandes grupos: (i) as construídas a partir da sintaxe discursiva, e (ii) aquelas que se enquadram no âmbito da semântica discursiva. Destacamos, em sua proposta, a utilização do raciocínio e da metalinguagem da semiótica – com a utilização das noções de *conjunção* e *disjunção* – para a descrição das operações realizadas pelas *figuras de pensamento*.

No mesmo sentido, Barros (2001), em “Teoria do discurso: fundamentos semióticos” propõe as ideias de *figura de texto* e de *figura de discurso*. A autora sustenta que, na análise dos discursos, não basta reconhecer as isotopias presentes, mas é preciso ir além e compreender as relações estabelecidas entre elas, assim como relacioná-las com os demais planos do discurso (temático e

---

<sup>15</sup> A retórica trata de “figuras vazias”, ou seja, estuda formas fixas que geram determinado efeito de sentido, e não os investimentos semânticos particulares nessas “formas vazias”. Em outras palavras, opera sobre a forma do conteúdo e não sobre sua substância. (Fiorin, 1988, p. 57)



narrativo). Para tal tarefa, a apreensão e a descrição das relações entre isotopias, especialmente nos discursos pluriisotópicos, aponta a autora que a retórica pode contribuir.

Os *conectores de isotopia*, (como também os desencadeadores de isotopia e a intertextualidade), relevantes na proposta greimasiana para descrever as relações entre isotopias, podem ser entendidos como mecanismos retóricos que operam no nível transfrástico, portanto, no discurso; o que lhes confere o status de *figuras de texto* ou *figuras de discurso*. Em decorrência das relações estabelecidas entre as isotopias, operadas por essas *figuras*, é que podem emergir os efeitos de *criatividade* e de *novo saber*. Então, propõe, para a abordagem dos estudos dos discursos, a incorporação da noção de *figura* neste campo.

Com base nessas observações, devem-se rever as figuras de expressão e aproximá-las das figuras de conteúdo. Ambas são figuras do texto, e não de palavras ou de frases, e assumem o papel de estabelecer um outro ponto de vista sobre o mundo. Nesse caso, pode-se falar de originalidade ou de criatividade. (Barros, 2001, p. 154)

Frisaremos em sua proposta dois aspectos relevantes a respeito das *figuras de discurso*, ou *figuras de texto*: o primeiro, a concepção das figuras de retórica como procedimentos aplicáveis ao nível do discurso e do texto (para além da palavra e da frase); em segundo lugar, a relevância das figuras de discurso na construção de nova perspectiva sobre o mundo, o efeito de *novo saber*, e, portanto, de *criatividade*. “Só por meio das relações metafóricas e metonímicas instaladas entre duas ou mais linhas isotópicas obtêm-se efeitos de novo saber sobre as coisas e, em lugar de reconhecer imagens já vistas, aprende-se a ler o mundo de outro modo” (Barros, 2001, p. 153).

Enfim, os trabalhos mencionados de Fiorin (2022; 1988), Lopes (1987), Grupo  $\mu$  (1974) e Barros (2001) jogaram luz sobre a problemática do efeito de humor nos discursos, nos fazendo reconhecer as figuras de retórica como procedimentos discursivos relevantes para o favorecimento do humor; além disso, evidenciou-se que tais procedimentos não se limitam a operar no nível da palavra ou da frase, mas podem relacionar unidades maiores que a frase, no

interior de um discurso, podendo operar sobre discursos inteiros. Tais constatações nos levaram a incorporar as figuras de retórica em nossa abordagem e em nossa análise de *corpus*.

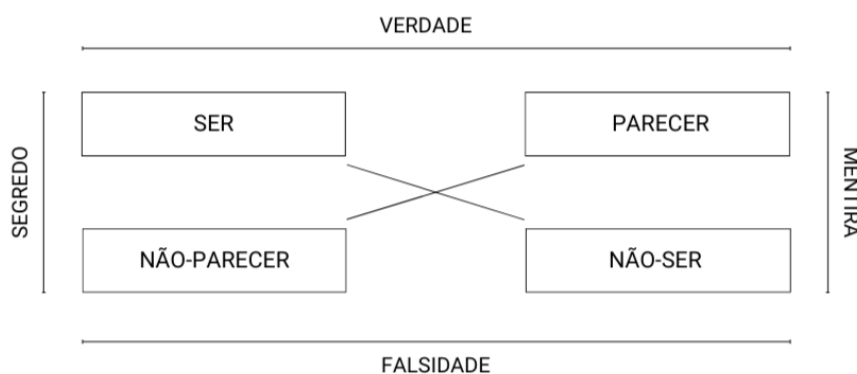
### 3.2. Figuras de retórica e implicações semióticas

Nesta seção propomos assinalar algumas implicações, do ponto de vista da semiótica, do processo e dos efeitos de sentido engendrados pelas figuras de retórica. Apresentaremos de reflexões extraídas tanto da bibliografia dos estudos retóricos como dos estudos do humor, que, aqui, serão relacionadas. Os parâmetros analisados, acerca dos efeitos das figuras nos discursos, são as *modalidades epistêmicas* e as *modalidades veridictórias*.

#### 3.2.1. Modalidades veridictórias

Abordamos, a seguir, como são erigidos os estatutos veridictórios nos discursos a partir do emprego das figuras de retórica. Por estatuto veridictório, fala-se na construção do *ser* e do *parecer* nos discursos (gerando as combinações tradicionalmente nomeadas *verdade/falsidade/segredo/mentira*).

Fig-5. Quadrado das modalidades veridictórias



Fonte: Greimas; Courtés, 2020, p. 532.

De acordo tanto com Fiorin (1988), como com Lopes (1987), do ponto de vista do efeito de veridicção, as figuras de retórica operam sobre o eixo que

contém os polos *segredo* (/ser/ + /não parecer/) e *mentira* (/não ser/ + /parecer/). Segundo Fiorin (1988), as *figuras de pensamento* “operam no âmbito da *simulação* (/parecer/ + /não-ser/) ou da *dissimulação* (/não-parecer/ + /ser/)” (Fiorin, 1988, p.66), portanto o efeito de veridicção a que estão relacionadas seria do campo do *segredo* e da *mentira*. Enquanto *verdade* (ser/ + /parecer/) e *falsidade* (/não-ser/ + /não-parecer/) estariam relacionados aos valores de não-contradição e de certeza, *simulação* e *dissimulação* (termos equivalentes a *segredo* e *mentira*), respectivamente - trabalhariam no campo da contradição e da incerteza.

A verdade e a falsidade no domínio da sintaxe e da semântica do discurso constituem o reino da competência, da previsibilidade, da certeza, da normalidade, da não contraditoriedade, enquanto o *segredo* e a *mentira* fundam a imprevisibilidade, a incerteza, a anormalidade, a labilidade, a contraditoriedade. (Fiorin, 1988, p.66).

Em Lopes (1987), a partir de uma metáfora - como, por exemplo, “Napoleão é um lobo” - o que ocorre não é a construção de um discurso baseado em *verdade* ou *falsidade*; produz-se, antes, o efeito de *mistério* (o que na nomenclatura greimasiana é identificado a *segredo*), o que pode ser formulado por: “mistério = [ /ser/ + /não-parecer/ ]” (Lopes, 1987, p. 31).

O que está em jogo é a intuição de um discurso artístico, cujo estatuto epistêmico permanecerá inquestionável porque ele não declara, no fundo, *nem uma verdade nem uma falsidade, declara antes, um mistério* – algo que os incrédulos interpretarão sempre como uma mentira, mas que os temperamentos artísticos interpretarão como a expressão do ser da verdade, a despeito de exprimi-la ao modo do não-parecer [...]. (Lopes, 1987, p. 31)

O caso dos discursos alegóricos é um caso de um discurso metafórico. Nele, um texto figurativo *manifestante* serve de plano de expressão para um texto *manifestado* temático, duas isotopias que concorrem e coexistem em um mesmo texto. Através do recurso da metáfora, constrói-se como efeito a revelação de um valor que aparece como oculto. O que é chamado *sema intersector* é o que

opera a relação entre o discurso figurativo e o temático (as duas isotopias), e, que aparece, justamente, como esse valor velado em uma das isotopias, desvelando-se a partir da metáfora. “[...] opera assim, a revelação do verdadeiro caráter de A, que desconhecíamos por ter ele permanecido até agora dissimulado por um não-parecer.” (Lopes, 1987, p. 40-41). Então, a metáfora, de forma geral, consiste em um processo de revelação de um saber oculto, até então dissimulado.

Retomamos Landowski (1992) em “*Con el humor no se juega: La prensa política y sus caricaturas*”, em que dedica uma reflexão ao *ser* e ao *parecer* produzidos pelo humor nas charges. Segundo o autor, fazer cair uma máscara, tal como opera o ironista nas charges políticas, diz respeito, justamente, ao desvelar de um segredo: “[...], ao tomar o ângulo oposto ao anterior, supostamente revelará a ‘verdade’ escondida debaixo do ‘parecer’” (Landowski, 1992, p. 227). Vemos, aqui, portanto, em reflexão de Landowski, como o efeito de sentido de *segredo*, e de desvelação de um *saber* oculto, aparece como aspecto relevante nas descrições dos efeitos que o autor reconhece como *ironia* e *humor*. Ainda, a descrição mecanismos do ironista como “substituição programada entre simulacros” (Landowski, 1992, p. 227) se mostra relevante nas análises de Landowski a respeito de tais efeitos de sentido<sup>16</sup>. Notamos que a noção de *substituição programada entre simulacros* revela mecanismo semelhante ao identificado como *desvio* por Lopes para as operações de figuras de retórica: uma comutação de contextos.

### 3.2.2. Modalidades epistêmicas

Os metalogismos, na verdade, violentam a “realidade”, até torná-la hipotética, até negá-la, [...] (Dubois, J; *et. al.*, 1974, p. 201).

---

<sup>16</sup> Trecho completo: “A receita mais elementar, conhecida por todos os ironistas que querem divertir seu público às custas de algum “bode expiatório”, baseia-se em uma substituição programada entre simulacros” (Landowski, 1992, p. 227, tradução nossa). No original: “La receta mas elemental, conocida por todos los ironistas que quieren divertir a su auditorio a expensas de algún “chivo expiatorio”, descansa en una substitución programada entre simulacros” (Landowski, 1992, p. 227).

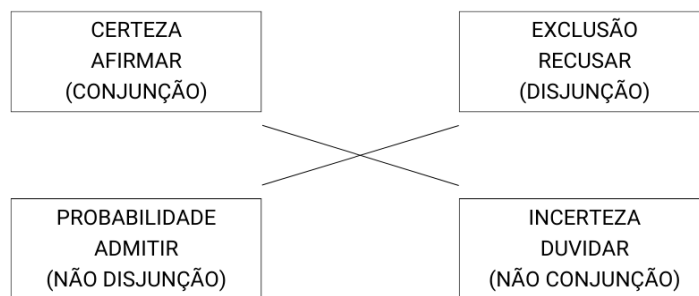
A reflexão aqui proposta se baseia no postulado de que todo discurso se fundamenta sobre um ato epistêmico, e, sendo assim, encerra um *fazer* interpretativo do enunciador. O ato epistêmico é definido por uma “passagem de um “estado de crença” para outro” (Greimas, 2014, p.130); ou, uma transformação de estado de um *crer/ saber* em outro. Diz Greimas em “O saber e o crer: um único universo cognitivo”, presente em “Sobre o sentido II”:

[...] toda proposição formulada pelo enunciador está assentada em uma base epistêmica que vai da afirmação à dúvida e da refutação à admissão (dezenas de verbos tais como *pretender, presumir, supor, suspeitar, admitir, conjecturar* etc., o atestam). Esse ato epistêmico, entretanto, que serve de prelúdio à comunicação, não é uma simples afirmação de si, mas um passo que é dado, uma solicitação de consenso, uma proposição de contrato, aos quais o enunciatário dará continuidade com um aceite ou uma recusa. (Greimas, 2014, p. 134-135)

Então, em um discurso, esse fazer interpretativo do enunciador, seja a afirmação, seja a recusa de um valor, ou os intermediários que aí podem existir (como a *dúvida* e a *admissão*), consistem em um ato epistêmico. Isso faz com que o enunciado seja colorido com certa carga modal do ponto de vista das modalidades epistêmicas.

Para a abordagem do emprego das figuras de retórica nos discursos enquanto *ato epistêmico*, tomamos em conta o quadrado proposto por Greimas (em “O crer e o saber: um único universo cognitivo”), apresentado a seguir (fig-6).

**Fig-6. Quadrado das modalidades epistêmicas**



Fonte: Greimas, 2014, p.133

Cada posição do quadrado designa:

- i. Uma *modalidade* (*certeza/ exclusão/ probabilidade/ incerteza*), indicadora do “estatuto modal dos enunciados” (Greimas, 2014, p. 133);
- ii. Uma *modalização* (*afirmar/ recusar/ admitir/ duvidar*), que consiste em um *fazer interpretativo*;
- iii. Uma *operação juntiva* com o universo cognitivo de referência (*conjunção/ disjunção/ não disjunção/ não conjunção*), resultado da avaliação epistêmica do sujeito julgador.

As posições no quadrado estabelecem entre o enunciador e os valores aos quais se refere em seu discurso, relações polêmicas ou contratuais, seja parcial ou categoricamente. Embora através de outros termos, uma reflexão acerca da metáfora, sob a ótica das modalidades epistêmicas, é realizada por Lopes (1987), é o que se vê em: “Por isso mesmo o procedimento da figurativização<sup>17</sup> nos põe de plano no espaço da *indecidibilidade*: “o que é isso? ” “Isso é isto (= outra coisa) ”; como na fórmula da metáfora, A é B; quer dizer, A é, concomitantemente, A e *não-A*.” (Lopes, 1987, p. 103). Conforme expõe o autor, “[...] a figura se designa no desvio como *plano de expressão do não-decidido*, signo que reúne dois sentidos opostos (Napoleão é Napoleão e é lobo), [...]”. “ (Lopes, 1987, p. 103)

O *estranhamento* decorrente do procedimento de figurativização, aparece, nesse autor, como presente em todo verdadeiro processo de novo

<sup>17</sup> Nesse caso, o termo *figurativização* está sendo empregado no sentido da Retórica, e não no da Semiótica discursiva, procedimento associado à semântica do nível discursivo.

saber. “O estranhamento é, nesses termos, um *instrumento cognitivo*, um procedimento revelador por excelência, operador da desautomatização da percepção, [...] ” (Lopes, 1987, p. 17). E essa função de revelação, desmistificadora do velho, e instauradora de um novo saber, para o autor, consiste em “uma das funções mais nobres da figura”. (Lopes, 1987, p. 17). Mas esse processo de revelação de um novo saber, em termo semióticos, não é senão uma transformação de um estado de um *saber/crer* para outro, portanto um ato epistêmico.

Com o procedimento que gera o *estranhamento*, o que era *afirmado* em um ponto inicial (geralmente, o discurso do senso comum naquela cultura cumpre essa função) passa a ser colocado em *dúvida*, ou, em outras palavras, aquilo que era estável - enquanto *afirmação* ou enquanto *recusa* - é desestabilizado pela *dúvida*.

Recorrendo às reflexões de Landowski semióticas sobre o humor, se revela como um jogo de posições que expressam o grau de aderência do enunciador aos discursos sociais mobilizados em seu discurso. Vemos como possível analisar essa constatação como a construção de modalidades epistêmicas pela enunciação (*aceitar, recusar, duvidar, admitir*).

Da mesma forma, reconhecemos como possível, ainda, apreender enquanto ato epistêmico, o conceito de *estranhamento* (*ostranênie*), tal como proposto pelo formalismo russo - especificamente por Victor Chklóvski, tão importante para os estudos literários, e que trazemos como aporte para nossa reflexão. De acordo com o autor russo, o efeito de *estranhamento* está relacionado ao ato de *conhecimento*, em oposição ao de *reconhecimento*. Enquanto *reconhecer* significa operar com o familiar, manter-se no reino do que já é sabido e do que já existe, o *conhecer* - ligado ao *estranhamento* (*ostranênie*) – é inerente ao processo de construção de um novo saber, portanto, significa entrar em contato com o *não-familiar*. Seria neste último campo que a arte operaria. “[...] a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte. (Chklóvski, In: Todorov, 2013, p. 91)

Em “ ‘A arte como procedimento’ - 100 anos depois”, o autor Valteír Vaz faz uma análise do texto de Chklóvski de 1917, detendo-se um instante no termo *ostranênie*:

Chklóvski infere que a categoria do reconhecimento é, em essência, incapaz de produzir o tal almejado efeito de *ostranênie*, ela não promove o novo, sua essência está, de uma forma ou de outra, na repetição, naquilo que já está posto, o que acaba por favorecer o automatismo e a reificação do ato perceptivo (Vaz, 2018, p. 16).

Resumidamente, de acordo com a proposição do teórico russo, define-se “a *ostranênie* como negação do *reconhecimento*” (Vaz, 2018, p. 16).

Notamos significativos paralelos entre a proposição do formalismo russo e da semiótica greimasiana a respeito do objeto artístico. Veja-se a seguinte formulação de Chklóvski a respeito dos textos de função estética: “Ao examinar a linguagem poética, [...], damo-nos conta de que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar do automatismo a percepção [...]” (Chklóvski, In: Todorov, 2013, p. 104-105). Das reflexões já trazidas sobre o *estranhamento* pelo formalismo russo, vê-se que se trata de um ato epistêmico diverso da *re-afirmação* do que já se sabe (o *reconhecimento*). Trata-se de uma ruptura com o que já se sabe. Por fim, o efeito de *estranhamento* - gerado pelas figuras de retórica -, do ponto de vista do ato epistêmico, pode ser descrito pelo deslocamento de uma posição de *afirmação* para uma posição de *dúvida*.

Em vista do exposto, reconhecemos o *estranhamento* como efeito de sentido relevante na emergência tanto da *estesia*, como do *humor*. Além disso, identificou-se que as figuras de retórica equivalem a procedimentos discursivo-textuais operadores de efeitos do que chamamos, de forma ampla, de *estranhamento*.

Como síntese das reflexões apresentadas neste capítulo, propomos o diagrama a seguir (Fig. 7), o qual apresenta a relação entre figuras de retórica e o efeito de *estranhamento*, o qual reconhecemos como o efeito basilar da *estesia* assim como do *humor*, e a forma geral partilhada entre as diversas formas específicas de *estranhamento*.



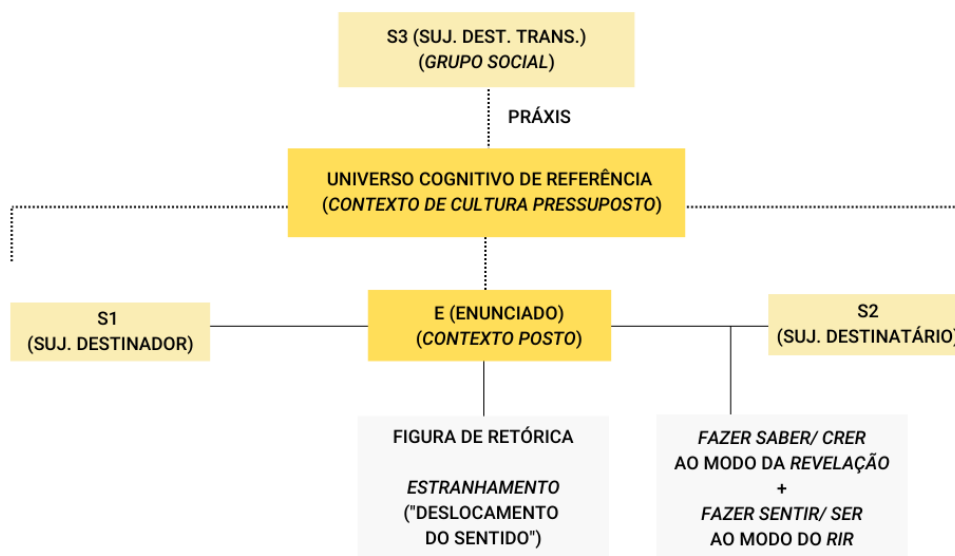
Fig-7. Figuras de retórica e efeitos de sentido



Fonte: Elaboração própria

Por fim, em nosso esforço de apreensão do efeito de humor (presente em nosso *corpus*) enquanto processo semiótico, passível de uma descrição sintagmática, procuramos integrar os estudos sobre os *estados de alma*, com especial atenção para o fenômeno da *estesia*, e os estudos retóricos. O esquema apresentado a seguir (Fig. 8) propõe-se como descrição do que nomeamos *dispositivo humorístico em Chacal* (com inspiração no conceito de *dispositivo patêmico*, descrito em *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille).

Fig-8. Dispositivo humorístico em Chacal



Fonte: Elaboração própria

Nele, são dispostos em relação, em uma sintagmática os elementos semióticos envolvidos. São eles:

- os sujeitos (S1, S2 e S3);
- os contextos (o *enunciado - contexto posto*; e, o *universo cognitivo de referência - contexto pressuposto de cultura*);
- as modalidades (*fazer saber/crer + fazer sentir/ser*);
- os procedimentos discursivo-textuais (*as figuras de retórica*);
- os efeitos de sentido (*estranhamento*).

(As linhas pontilhadas indicam a dimensão *pressuposta* do enunciado-texto).

Tal dispositivo auxiliou-nos no procedimento de descrição, em termos mais gerais e abstratos, do efeito de humor em nosso *corpus*. A partir dessa descrição mais geral, incorremos nas análises dos textos do *corpus*. Para descrever as operações realizadas pelas figuras de retórica relacionados ao efeito de humor em nosso *corpus*, se revelou necessário identificar algumas unidades semióticas da dimensão do discurso (para além do domínio linguístico, mas no domínio do discurso), pois, em muitos dos casos, sobre tais unidades incidiam o trabalho de retorização. Disso tratará o capítulo a seguir.

## 4.

**PROPOSTA METODOLÓGICA: FIGURAS DE RETÓRICA E O NÍVEL DO DISCURSO**

Em “*Sémantique structurale*”, na seção “*L’isotopie du discours*”, Greimas argumenta que as relações entre isotopias em discursos pluriisotópicos se constroem através de procedimentos retóricos. As chamadas *isotopias complexas*, aquelas em que ocorre o efeito de “ambivalência simbólica”<sup>18</sup> (Greimas, 1986, p. 97, tradução nossa), configuração discursiva em que uma isotopia coexiste com a outra em uma relação de negação, são construídas por procedimentos retóricos: “Essa conjunção sincrética de termos normalmente disjuntos, erigida em procedimento retórico, caracteriza, às vezes, certos gêneros literários” (idem, ibidem, p. 97, tradução nossa)<sup>19</sup>. E finalmente, o que importa para este estudo, é que a descoberta de isotopias na leitura de isotopias complexas e textos pluriisotópicos é sublinhada pelo autor como relacionada ao prazer que o texto estético pode proporcionar.

É fácil contrastar a organização deliberada de isotopias complexas ao funcionamento inconsciente do discurso, investido de mitos sociais ou individuais, e conceber a literatura como jogos de consciência, responsáveis por nos proporcionar o prazer estético pelo desvelamento de isotopias ocultas. (Greimas, 1986, p. 98, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Ainda, ressalta-se, Greimas identifica as *frases de espírito*, ou o que entendemos como próximo de *tiradas* ou *anedotas* – textos que se caracterizam pelo efeito de humor – como uma vereda privilegiada para os estudos dos discursos pluriisotópicos e das relações que se estabelecem entre as isotopias.

<sup>18</sup> No original: “*L’ambivalence symbolique [...]*” (Greimas, 1986, p. 97).

<sup>19</sup> No original “*Cette conjonction synchrétique des termes normalmente disjoints, érigée em procédé rhétorique, caractérise parfois certains genre littéraires*” (Greimas, 1986, p. 97).

<sup>20</sup> No original: “*Il est facile d’opposer l’organisation voulue d’isotopie complexes au fonctionnement inconsciente du discours, investi de mythes sociaux ou individuels, et de concevoir la littérature comme des jeux des conscience, chargés de nous procurer le plaisir esthétique par le dévoilement des isotopies cachées*” (Greimas, 1986, p. 98).

Curiosamente, é do domínio das *frases de espírito*, desse gênero literário que exhibe voluntariamente os procedimentos linguísticos que utiliza, que consideramos apropriado tomar emprestados exemplos de variações e de permanências isotópicas (Greimas, 1976, p. 94, grifo nosso, tradução nossa).<sup>21</sup>

Constata-se, portanto, que na semiótica, não é nova a ideia de que metáforas e metonímias - figuras de retórica - operam sobre isotopias - elementos do discurso ou elementos transfrásticos. Veja-se, ainda, uma das acepções para “Figuras”, no *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés, que corrobora o reconhecimento da atuação transfrástica da figura de retórica:

[...] De outro lado, coloca-se o problema das dimensões das figuras conforme sejam consideradas - no caso dos tropos – no nível lexemático (no caso então ligadas a uma dada palavra da frase) ou no nível transfrasal, discursivo: no segundo caso, as figuras poderão aparecer como conectores de isotopias ou, mais amplamente, como relações entre termos ou níveis, perdendo com isso sua especificidade “estilística” (Greimas, Courtés; 2020, p. 210).

Como mencionado no capítulo anterior, Diana Luz Pessoa de Barros, em “Teoria do discurso”, endossa essa perspectiva: “As relações entre isotopias são denominadas metafóricas ou metonímicas, conforme sejam ligadas por similaridade ou por contiguidade de conteúdos” (Barros, 2001. p. 125); a autora propõe a denominação *figuras do discurso*, para as figuras de retórica que operam no nível do discurso:

[...] a reformulação da maneira de abordar as “figuras de retórica” tem várias consequências, a mais importante delas sendo a possibilidade de se tomarem metáfora e metonímia não mais como figuras de palavras ou de frases, mas como *figuras de discurso*. As figuras de

---

<sup>21</sup> No original: “Assez curieusement, cet au domaine des mots d’esprit, a ce genre littéraire qui affiche volontairement les procédés linguistiques qu’il utilise, que nous avons cru bon d’emprunter des exemples de variations et de permanences isotopiques” (Greimas, 1986, p. 70)

palavras ou de frases podem ser, então, consideradas como *conectores de isotopias* (Barros, 2001. p. 125, grifos da autora).

Reconhece-se, pois, que o recurso nomeado como *conector de isotopias*, relevante na semiótica greimasiana, pode estabelecer relações de *contiguidade* e relações de *similaridade* entre isotopias. Desta forma, as *isotopias*, unidades transfrásticas do discurso, são compreendidas como elementos sobre os quais podem operar procedimentos retóricos.

A questão que coloca quando se pensa em operações das figuras de retórica para além das unidades linguísticas, estritamente, em um nível acima do da palavra ou da frase, trata-se da dificuldade de se estabelecer um *grau zero*, ou uma *norma*. Em outras palavras, diante da multiplicidade de realizações textuais – visto que, em último grau, cada texto é único – é difícil admitir a ideia de *norma*. Entretanto, se se utiliza outra perspectiva, não mais a linguística – que toma como unidades de operação as unidades linguísticas-, mas a visada discursiva, ou, semiótica, em que se tomam unidades do discurso, ou elementos do discurso, outras possibilidades se abrem. Se a semiótica é capaz de prover modelos e previsões, é porque se reconhecem nos textos recorrências e estabilidades - ainda que provisórias e relativas. Essa será a perspectiva teórica e metodológica adotada aqui. Com inspiração nas reflexões apresentadas no capítulo anterior a respeito das figuras de retórica, propomos analisar em nosso *corpus* a retorização de *unidades do discurso*.

Para além das isotopias, reconhecemos que outros elementos dos discursos podem sofrer efeitos retóricos: *temas, figuras, papel patêmico, papel temático, patemas, configurações discursivas*, dentre outros. Em suma, referimo-nos a elementos discursivo-narrativos. A proposta nos parece coerente, dado que elementos discursivo-narrativos podem construir certas previsibilidades discursivas, assim como serem construídos por elas. Nessa perspectiva, apresenta-se como fundamental a ideia de *programação discursiva* proposta por Greimas, relativamente a certas unidades do discurso, como *papéis temáticos* e *papéis patêmicos*, por exemplo.

Ainda, para além das unidades do discurso, ou, elementos discursivo-narrativos, reconhecemos em nosso *corpus* um trabalho retórico sobre a noção de *gênero do discurso*. Por isso, gostaríamos de propor, em nossa análise, dois

tipos de figuras de retórica: (i) as figuras que operam sobre *unidades do discurso*, ou seja, sobre elementos semióticos internos ao discurso; e (ii) as figuras de retórica que operam sobre *gênero do discurso*. Vamos nos debruçar sobre eles nos pontos a seguir.

#### 4.1. Figuras de retórica sobre *unidades do discurso*

A princípio, não parece haver impedimento em tomarem-se certas *unidades do discurso*, as quais são formas discursivas estabilizadas e sedimentadas pela práxis discursiva, para a criação de efeitos retóricos, e, a partir desse procedimento, se criarem efeitos de humor.

Se admitirmos que o referente do discurso humorístico não é a “realidade”, mas a base dos usos mais ou menos cristalizados na práxis enunciativa das comunidades socioculturais, então a curiosidade dos analistas pode ser direcionada para o corolário inevitável das formas regulares e das estabilidades reconstituídas por seus modelos: a instabilização das formas significantes, e mais precisamente aqui o abalo das significações adormecidas na sedimentação cultural dos valores. (Bertrand, 1993a. p. 7, tradução nossa)<sup>22</sup>

As unidades discursivo-narrativas que propomos explorar, elencadas a seguir, partem de nosso *corpus*, algumas delas, reconhecidas por nós como retoricamente modificadas. De forma que não se pretende esgotar as possibilidades de unidades do discurso que podem sofrer retorização, apenas levantamos, a partir de nosso *corpus*, possibilidades a serem investigadas. São elas:

---

<sup>22</sup> No original: “*Si l’on admet que le référent du discours humoristique n’est pas la “réalité”, mais le socle des usages plus ou moins figés dans la praxis énonciative des communautés socioculturelles, dès lors la curiosité des analystes peut se porter sur le corollaire obligé des formes régulières et des stabilités reconstituées par leurs modèles : l’instabilisation des formes signifiantes, et plus précisément ici l’ébranlement des significations assoupies dans la sédimentation culturelle des valeurs*” (Bertrand, 1993a. p. 7).

- i. Isotopias
- ii. Temas
- iii. Figuras
- iv. Configurações discursivas
- v. Papéis temáticos
- vi. Papéis patêmicos
- vii. Percursos patêmicos

Trazemos essa reflexão à luz do que vínhamos explorando sobre a operação pelas figuras das dicotomias *previsibilidade vs. imprevisibilidade e programação vs. não-programação* (sob o ponto de vista da semiótica); e, *norma vs. desvio e próprio vs. impróprio* (sob o ponto de vista da Retórica). As figuras de retórica parecem operar com a transição entre os dois polos dessas dicotomias.

A semiótica, enquanto disciplina capaz de prever certos modelos no domínio do discurso, oferece elementos para a investigação de previsibilidades e programações neste âmbito. Acresce-se que essa previsibilidade discursiva constrói as expectativas dos destinatários da comunicação. Os destinatários da comunicação são destinatários específicos na medida em que têm competências específicas, construídas a partir dessas regularidades e programações advindas dos discursos produzidos em sua cultura. Bertrand, em *Caminhos da Semiótica literária*, ressalta o papel das formas fixadas pela práxis na construção das expectativas dos leitores.

Essas convenções moldam as expectativas dos leitores. Elas asseguram, para além do sistema da língua em si, a previsibilidade do conteúdo, as hipóteses e inferências de leitura. As estruturas assim compreendidas deveriam estar também relacionadas com o sujeito, mas elas fazem parte agora de uma enunciação enfraquecida, do murmúrio impessoal dos discursos que milhões de falas engendram, retomadas e repisadas: a fraseologia, as expressões fixas, os estereótipos, esses blocos pré-fabricados e “pré-moldados” de discursos atestam na superfície a impessoalidade da enunciação. (Bertrand, 2003, p. 31-32)

A expectância dos leitores, a qual atua como elemento componente da formação dos sentidos, em nossa investigação sobre o humor, se constatou como fundamental para a descrição do fenômeno do *humor*. A ideia de *programação discursiva*, relativa a unidades do discurso, como por exemplo *papel-temático*, *papel-patêmico* e as *paixões* em geral, se mostrou relevante para a construção da *previsibilidade* nos discursos. Essa noção parece fornecer uma importante chave, em certos textos, para a compreensão de como se instauram rupturas com as expectativas do enunciatário - o que por sua vez, nos parece elucidativo para a apreensão do mecanismo do humor, que afinal, opera com a ruptura de expectativas. A seguir analisemos alguns algumas dessas unidades do discurso às quais nos referimos como passíveis de retorização.

Começemos por *papel temático*. Trata-se de um elemento do discurso que pertence tanto ao nível discursivo, enquanto tema, quanto ao nível narrativo, como papel actancial. Ao tratar desta unidade do discurso, Greimas e Fontanille asseveram a ideia de *programação discursiva*: “[...] o papel temático comporta também uma *programação discursiva* do ator e, portanto, um fator de previsão.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 160, grifos nossos). Em termos de semântica do discurso, é esperado que esse elemento – o papel temático - esteja relacionado com certo campo semântico. Do ponto de vista da sintaxe narrativa, espera-se que este actante ocupe certas posições em uma cadeia narrativa, ligadas a certos *fazeres*, que dizem respeito à competência específica associada àquele papel temático, assim como a certas formas de se relacionar com outros sujeitos e com objetos. Dada essa condição, o inverso ocorre relativamente a outras posições em uma dada cadeia narrativa, associadas a outros *fazeres*: espera-se que este sujeito não as ocupe. A noção de *posição* na cadeia narrativa, estreitamente relacionada à de *função*, parece importante aqui. Em outras palavras, a *competência*, que modaliza o sujeito, associada ao papel temático liga-se às ideias de *função* e, por conseguinte, de *posição*. Nisso consiste a *programação discursiva* ligada ao actante, a qual pode ser antecipada pelo destinatário da comunicação.

[...] “economizador” e “poupador” pertencem à classe dos *papéis temáticos*: a repetição de um mesmo fazer instala no ser do sujeito uma



competência fixa, um saber-fazer que a moralização reconhece como estereótipo social [...] (Greimas; Fontanille, 1993, p. 112)

Concernente ao papel temático, ainda, segue reflexão elucidativa de Greimas em “Sobre o Sentido II”:

[...] além de *tema*, ele é também *papel* e, no plano linguístico, pode-se ver nele um equivalente estrutural no *nome* de *agente*, que é, ao mesmo tempo, um *nome* (=uma figura nominal) e um *agente* (=um papel parassintático). Por exemplo, o lexema *pescador* é uma construção de superfície bastante condensada, pois designa aquele que possui uma competência limitada a determinado fazer que pode ser expandido e, quando explicitado, pode recobrir uma longa sequência discursiva. (Greimas, . 2014, p.76)

A mesma ideia de *programação discursiva* está associada aos *papéis patêmicos*. Desde que modalizado por uma certa paixão, o sujeito ganha também uma previsibilidade - tanto semântica como actancial. “[...] a noção de ‘papel patêmico’ invade a noção de *disposição*, no que ambas caracterizam uma ‘programação discursiva’ do sujeito apaixonado.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 78). Em *Semiótica das paixões*, em item nomeado “A disposição como programação discursiva”, expõe-se a ideia das *potencialidades do fazer* a partir de uma disposição passional, que traduz, justamente, a ideia de programação.

Essa propriedade das disposições passionais explica em síntese muitas coisas. Para começar, a existência de um princípio regente emanando da protensividade permite definir as disposições como “programações discursivas” e explicar que elas podem aparecer, no nível do discurso, como potencialidades de fazer ou séries de estados ordenados (que em geral se chamam “atitudes”). A esse respeito, o sujeito passional funciona como certas memórias de computador [...]. (Greimas; Fontanille, 1993, p. 71)

Trata-se da ideia de construção de esterótipos. Certos papéis estarão relacionados a certos fazeres, e isso pode ser previsto pelo destinatário. “[...] o “papel patêmico”, construído por pressuposição e sobre a base de uma iteração, é fortemente previsível e tende a implantar-se no discurso como estereótipo. ”

(Greimas; Fontanille, 1993, p.81). Os autores ainda convocam ainda a ideia de *papéis éticos*, menos desenvolvidos na teoria, mas que são regidos pelo mesmo princípio de programação dos papéis patêmicos: “Com efeito, classificando os atores em função dos *papéis patêmicos* e dos *papéis éticos* que eles podem desempenhar na cena da comunicação, esses dois procedimentos permitem prever o comportamento dos indivíduos.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 156, grifos nossos). Nota-se aí a relevância da ideia de previsibilidade.

Para tratar de *figuras*, é preciso considerar a organização figurativa do mundo e as noções de coerência semântica em cada cultura. Dado por cada contexto de cultura, as figuras erigidas relacionadas a certos campos semânticos, como, por exemplo, a classemas. Esse dado estabelece-se como fator de previsibilidade semântica nos discursos. Em um exemplo retirado de “Retórica Geral”, evidencia-se que em um enunciado no qual se fale sobre beber *algo* espera-se que esse *algo* seja um líquido: “[...] certos semas são *iterativos*: os classemas. Por exemplo, o objeto do verbo “boire” [beber] será, dentro das possibilidades, um líquido, senão, registra-se um desvio, como em ‘*toute honte bue*’ {toda vergonha bebida}”. (Dubois, J. *et al.*, 1974, p. 60, colchetes nossos). Aqui, os classemas são produtores de coerções semântica, relativamente aos quais as *figuras* podem estar relacionadas.

No entanto, paralelamente a esse fator semântico, percebemos que, mesmo se tratarmos de figuras, mostra-se possível uma reflexão, sob a ótica actancial, a respeito da noção de *função* e, por conseguinte, de *posição*. Dado que certas *figuras* são caracterizadas por exercerem certas funções específicas, por apresentarem propriedades particulares, certa previsibilidade em uma cadeia narrativa é a elas conferida.

Tal constatação foi por nós haurida da *Retórica Geral* do Grupo  $\mu$ , a partir da proposta ali presente acerca de *figuras de retórica de supressão-adjunção* (substituição) sobre *objetos*, (essas, classificadas pelos autores dentro do grupo englobante “figuras da forma do conteúdo: a narração”). Nos exemplos apresentados, o aparecimento de objetos, nas narrativas, em desacordo com suas funções “normais” ou previstas, produz efeitos de sentido de surpresa, entre eles, o efeito de humor.

A princípio, a figura manifesta-se no desvio das *funções do objeto*. Substituiu-se a primeira função por uma outra. [...] A substituição das funções está nitidamente vincada nos filmes ou narrativas humorísticas. Em ‘O Usuário’, Chaplin ausculta um despertador com gestos de médico e abre-o como uma lata de sardinha. (Dubois, J. *et al.*, 1974, p. 271-272, grifo nosso)

Em outro exemplo, extraído de “Em busca do Ouro” (1925), de Chaplin, os autores destacam a ocorrência de figura de retórica aplicada a *objeto* (*figura*, nos termos da semiótica discursiva) e a *gesto*:

Observamos como Chaplin fazia com que gestos e objetos se desviassem de sua significação inicial. Poder-se-ia citar igualmente a cena da refeição em ‘Em busca do Ouro’, em que Carlitos enrola em seu garfo um cordão de sapatos como se faria com ‘spaghetti’, e chupa conscienciosamente os pregos do seu sapato como se fossem ossos. (Dubois, J.; *et. al.*, 1974 p. 272)

Trata-se de caso em que o desvio da função do objeto é capaz de provocar, senão especificamente o efeito de humor, ao menos os de surpresa ou de estranhamento. O que parece importante destacar, aqui, é reconhecimento da ideia de *função* relacionada a certas *figuras*; no caso do exemplo acima, as figuras são *cadarços* e *pregos de sapato*, que são desviados de suas funções “normais” (amarrar os sapatos, para o caso do *cadarço*; prender a sola do sapato, no caso do *prego*; etc.), neste caso em que aparecem num prato de comida, sendo enrolados num garfo. Observa-se que as funções específicas de um objeto o relacionam a posições específicas em uma cadeia narrativa; em outros termos, confere-lhes uma *programação discursiva*. Compreendemos, assim, que a reflexão feita em “Retórica Geral” para o que os autores denominam *objetos* pode abranger parte do que se denomina *figura*, na semiótica greimasiana.

Greimas e Fontanille, em “O belo gesto”, também trataram de objetos (figuras) relacionando-os à ideia de *função*, e, a partir da ruptura com a programação e a previsibilidade desses objetos, nasce a possibilidade de surgimento do *gesto estético*. No exemplo a seguir, fala-se de uma *função* especificamente *social* do objeto: “No caso de D’Orsay, por exemplo, essa

negação apresenta-se como negação da “função” social do objeto, como negação do estereótipo produzido pelo uso, como negação de um percurso programado e previsível. ” (Greimas; Fontanille, 2014, p. 26). Neste texto os autores propõem que a negação, ou a ruptura, com a previsibilidade relacionada às funções sociais dos objetos (pensemos no exemplo da lavagem da bandeira da França), mas também da função social dos gestos e das falas, estaria na base da criação do *belo gesto*, ou do gesto estético.

De forma geral, a ideia de distorção da figuratividade é relevante na descrição dos textos literários pela semiótica, é o que se pode ver em Bertrand (2003): “Tendo os textos literários a propriedade de jogar com as distorções dessa figuratividade na linguagem, [...]” (Bertrand, 2003, p. 162). Distorcer a figuratividade pode ser compreendido como mover figuras de seus lugares previstos em cadeias narrativas, pode significar, por exemplo, dar-lhes outras funções e, amplamente, romper com a previsibilidade instaurada por ela nos discursos. O que trazemos como reflexão aqui, junto à proposição do grupo de Liège, é a possibilidade de tal mecanismo ser tratado como um processo de retorização, ou tropicalização das figuras. Por fim, a respeito das figuras da semântica discursiva, revelou-se para nós que, dentro de cada contexto de cultura, também as figuras apresentam uma certa *programação discursiva* a elas ligados; e que o uso retórico das figuras, nos enunciados, pode render efeito humorístico.

Sobre *configurações discursivas* - que, segundo o Greimas e Courtés (2020) podem ser compreendidas como *micronarrativas*, ou, *motivos*, -, apenas consideramos relevante pontuar que se caracterizam por serem, elas mesmas, programações discursivas, portanto, fator de previsibilidade nos discursos. A ideia que enfocamos aqui é a existência de forças de coerção para as posições em uma rede de figuras, o que caracteriza uma configuração discursiva “[...] a vereda privilegiada, estabelecida pela configuração discursiva, em que uma figura nem bem chega e já indica um encadeamento figurativo relativamente coercitivo” (Greimas, 2014, p.73). Sendo fator de previsibilidade para o destinatário, sugerimos que as *configurações discursivas* são suscetíveis também de sofrer efeitos retóricos, ou seja, de ter seus sentidos desviados, e, portanto, de serem potenciais elementos para a construção do efeito de humor.

## 4.2. Figuras de retórica sobre *gênero do discurso*

O fenômeno que trataremos por *gêneros do discurso* se mostrou como especialmente relevante, em nosso *corpus*, para a construção do efeito de humor. De acordo com Portela e Swchartzman (2012), em “A noção de gênero em semiótica”, o conceito de *gênero do discurso*, por anos, recebeu pouca atenção dos semioticistas de linha francesa devido à posição de Greimas, que, segundo os autores, se revelou ambígua ao longo de seus escritos. Tal fato proporciona algum estranhamento aos autores, dado que as tipologias, em geral, e, especialmente, as tipologias dos discursos, se inserem no escopo da semiótica e figuram no centro do interesse da disciplina.

De fato, é bastante curioso que as teorias semióticas, que se interessam pela linguagem ou, mais especialmente, pela semiose e por compreendê-la por meio de taxionomias várias como as tipologias de percepção, de signo, de discurso, de texto, de produção, de circulação, dentre tantas outras operações classificatórias urdidas na reflexão semiótica, não se tenham dedicado ao problema dos gêneros, ainda que, devido ao seu verdadeiro arsenal taxionômico, pudessem fazê-lo de modo suficientemente sistemático. (Portela; Schwartzman, 2012, p.70)

Como mostram os autores, entretanto, a partir de 1999, com Fontanille, isso veio mudando, visto que em “*Sémiotique et Littérature*” dedicou-se a inserir a discussão de gênero do ponto de vista da semiótica. Conforme os autores, acerca da definição de Fontanille, naquela obra: “[...] um gênero seria a reunião de um tipo de texto e de um tipo de discurso, união que produziria ‘formas estereotipadas’ ou, ainda, ‘formas prototípicas’ de gênero” (Portela; Schwartzman, 2012, p. 75). Conforme os autores relatam, ainda, paralelamente à abordagem de viés fontanilliano, para os estudos dos *gêneros do discurso*, uma outra corrente na semiótica, no Brasil, vem se desenvolvendo, cuja proposta dialoga mais com as definições de Bahkhtin, “o grande nome da teoria dos gêneros contemporânea” (Portela; Schwartzman, 2012, p. 70). É sobre as propostas dessa corrente, de herança bakhtiniana, que baseamos nossa reflexão e nossa análise a respeito dos *gêneros do discurso*, e sua retorização

em Chacal. Tomamos principalmente Discini (2009), Gomes (2009), e Teixeira (2012) para fundamentar essa reflexão, propostas que redefinem *gênero do discurso* pelo olhar da semiótica.

O que é central para a nossa discussão é o fato de que a noção de *gênero do discurso*, enquanto tipo ou estereótipo discursivo, carrega ideia de previsibilidade (relativa) e, portanto, é capaz de moldar expectativas dos destinatários, em cada prática comunicativa específica. Apesar de constituírem formas mais maleáveis e flexíveis do que a língua, os gêneros exercem um condicionamento sobre os enunciados dos falantes. Isso quer dizer que o falante recebe de sua cultura certas formas de enunciar que acabam por atuar como uma força normativa, e, portanto, os gêneros do discurso constituem também fator formador de expectativas de leitura, assim como formador de formas de enunciar.

Os discursos escolhem os gêneros em função das próprias coerções semânticas. Como organizações relativamente estáveis, os gêneros apresentam coerções firmadas em regras para o dizer. Se tomarmos uma carta íntima e uma carta comercial veremos que cada qual prevê diferentes esferas de sentido ou diferentes temáticas. (Discini, In: ABRALIN, 2005, p.560)

Em primeiro lugar, devemos focar uma ideia central da definição de gênero de Bakhtin, a qual é considerada pelas autoras com as quais trabalharemos: “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2016, p. 11-12). As ideias de *estabilidade relativa* e de fronteiras imprecisas estariam na base da definição bakhtiniana para gêneros do discurso. Para a compreensão desse movimento entre estabilidade e instabilidade, e, entre regularidade e irregularidade desses tipos discursivos - os gêneros -, as autoras Discini (2009), Gomes (2009), Teixeira (2012) evocam, em suas propostas, a noção de *práxis enunciativa*.

As três autoras abordam as ideias de estabilidade relativa, recorrência, previsibilidade e aceitabilidade de cada gênero em cada situação enunciativa,

fatores responsáveis por estabelecer um universo de expectativas compartilhadas entre destinador e destinatário da comunicação. “A falta de observância de certas regras de estruturação dos gêneros pode colocar em risco a própria aceitabilidade do discurso e do sujeito que o assume [...].” (Gomes, 2009, p. 576). Os gêneros, então, estão relacionados à existência de certas regras e convenções que se estabilizam (relativamente), e que não precisam ser negociadas nem enunciadas a cada nova situação comunicativa; trata-se de conhecimentos tácitos dos sujeitos, e, pressupostos nas interações. Estas recorrências e invariâncias tornam mais eficazes as trocas enunciativas. Consideramos ser possível inserir os gêneros *do discurso* como um dos elementos que formam aquilo que Lopes (1987) chama de *contexto pressuposto de cultura*.

Devido exatamente a essa certa estabilidade e a essa expectativa relacionada aos gêneros (os quais, por sua vez, estão inseridos em práticas discursivas específicas), é que se funda a possibilidade de se criarem - como estratégia discursiva -, usos inesperados de gêneros, provocando efeitos de *estranhamento* de tipos diversos. É a partir desse uso não previsto dos gêneros que novos acordos são propostos e novas significações surgem, “promovendo o devir dos gêneros” (Gomes, 2009, p. 577).

Trabalhamos sobretudo a partir de Gomes (2009), “Gêneros do discurso: uma abordagem semiótica”, texto em que a autora propõe uma redefinição, a partir da teoria semiótica francesa, da noção de gênero do discurso. Para tanto, emprega as dimensões do percurso gerativo greimasiano, as noções de práxis enunciativa e de modo de existência semiótico. A partir disso, explica, inclusive, os movimentos genéricos<sup>23</sup>. Nesta reflexão, a autora busca descrever os deslizamentos dos gêneros sobre um contínuo entre estabilidade e instabilidade, entre regularidade e irregularidade. Resumidamente, as combinações que a língua permite constituem a existência *virtual* dos gêneros. Na medida em que formam uma coleção de gêneros estocados em memória e recebidos pelos falantes - tipos discursivos, acumulados e relativamente cristalizados pela práxis - se apresentam de modo *potencializado* para o sujeito-enunciador. Este, então, ao fazer seu discurso, seleciona, deste tesouro, determinados tipos genéricos e

---

<sup>23</sup> Utilizaremos o termo *genérico* com o sentido de *relativo a gênero*, conforme Gomes (2009).

os torna *realizados* a cada enunciação. A noção de *gêneros do discurso* insere as interações discursivas em um “[...] universo de expectativas compartilhadas pelo enunciador e pelo enunciatário” (Gomes, 2009, p. 576). Então, por um lado, a práxis estabiliza os gêneros, pela repetição; por outro, é o uso inventivo e imprevisto dos gêneros que os desestabiliza, produzindo novos significados.

“[...] o impacto da novidade pode surpreender e resgatar o sentido de gêneros já dessemantizados tanto quanto sua difusão e sua reiteração podem levar a um desgaste do gênero, que passa a servir apenas para constituir rituais ou rotinas que beiram a insignificância [...]”. (Gomes, 2009, p. 580)

O processo de ressignificação dos gêneros, que é caro à nossa investigação, é ressaltado pela autora através da ideia de *reinstauração de sentidos* e de *reelaboração dos gêneros*. Os textos literários e artísticos, por exemplo, podem utilizar esse recurso com um caráter lúdico. Ao analisar um poema de Manoel de Barros, mostra como o recurso da superposição de gêneros rompe com o universo de expectativas do enunciatário. “A superposição de gêneros, propiciada pela manipulação da coocorrência das diversas grandezas dos modos de existência semiótica, pode aferir ao gênero efeitos curiosos, abrindo novas possibilidades interpretativas” (Gomes, 2009, p. 581).

A autora, ainda, propõe pensar os gêneros do discurso de acordo com os *regimes de interação* em que se inserem, tomando a teoria sociosemiótica como base. Conforme os gêneros estejam inseridos em regimes de *programação* ou de *ajustamento*, podem estar mais ou menos regidos pelos princípios de previsibilidade ou de imprevisibilidade, e ligados a diferentes graus de riscos assumidos pelos sujeitos. Como exemplos de gêneros associados aos regimes de *programação*, portanto que apresentam maior estabilidade e previsibilidade, temos os comunicados oficiais, as atas, os ritos litúrgicos, as saudações cotidianas, dentre outros. Como exemplos de gêneros em que a inventividade e o risco se colocam mais presentes, portanto, ligados aos regimes de *ajustamento*, estão, por exemplo, os artísticos: “Nesse caso, a estabilização dos gêneros se torna mais precária, instaurando a expectativa justamente do inesperado, do insondável, do lúdico” (Gomes, 2009, p. 586-587).



Até aqui apresentamos como a autora aborda a dinâmica entre estabilidade e instabilidade dos gêneros do discurso através dos conceitos de práxis enunciativa e modo de existência semiótico. Mas é necessário expor como as características definidoras de gêneros para Bakhtin são redimensionadas, pela autora, sob a visada da semiótica. Segundo a teoria de Bakhtin, os três elementos constitutivos dos gêneros são: o *conteúdo temático*, o *estilo* e a *construção composicional*.

Na proposição de Gomes, o *conteúdo temático* diz respeito aos procedimentos de tematização e figurativização, portanto fenômenos do nível da semântica do discurso. “[...] há uma configuração temática própria de um certo gênero” (Gomes, 2009, p. 590). Já a *forma composicional* diz respeito à organização narrativo-discursiva – incluindo, aqui, as projeções enunciativas, os recursos argumentativos e outros aspectos da sintaxe da forma do conteúdo -, assim como aos processos de textualização, incluindo, portanto, o plano da expressão. Acresce-se a isso, a predominância do caráter temático, como ocorre no gênero acadêmico, ou do caráter figurativo, que caracteriza os romances, por exemplo. Sobre a noção de *estilo*, em Bakhtin, trata-se da “seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” (Bakhtin *apud* Gomes, 2009, p. 590), o que a autora incorpora em sua reflexão. Gomes destaca como, na proposta daquele autor, a definição de gêneros está intimamente relacionada à atitude responsiva do enunciatário, elemento que figura fator determinante para a escolha do gênero empregado por um sujeito enunciadador.

Desestabilizações dos gêneros, responsáveis por diferentes efeitos de sentidos, podem ocorrer através de *reinvestimentos semânticos* dos gêneros. “As pequenas variações no rito litúrgico permitem fazer pequenos deslocamentos de modo a provocar algum *reinvestimento semântico* e a recuperar a atenção, [...]” (Gomes, 2009, p. 580, grifo nosso). Da mesma maneira, a mistura de gêneros, segundo a autora, pode criar efeitos diversos, entre eles, o humor.

Outro exemplo são as possíveis alterações no estilo de um comunicado institucional, tornando-o familiar e jocoso, apesar de manter o conteúdo temático e a forma composicional característicos do gênero oficial, fato

que configura a criação de um texto de gênero anedótico ou humorístico (Gomes, 2009, p. 591).

Por fim, destacamos a reflexão da autora sobre a ruptura de contratos fiduciários que essas desestabilizações dos gêneros nas situações comunicativas podem provocar, o que, a seu ver, já estava previsto, embora sob outros termos, na proposta de Bakhtin.

No artigo “Gêneros orais na escola”, Teixeira (2012), propõe um debate concernente a atividades didáticas nas escolas que tratem de gêneros de expressão oral, especialmente os de comunicação pública formal, tais como “exposição; relatório de experiência; entrevista; [...] debate; negociação; testemunho diante de uma instância oficial; [...]” (Teixeira, 2012, p. 243). Como Gomes e Discini, a autora baseia-se na concepção de gênero de Bakhtin, considerando os três componentes - *temática*, *estilo* e *forma composicional* -, e na ideia de gênero do discurso como relativo à adequação a esferas e práticas sociais, assim como à noção de previsibilidade. O conceito de práxis enunciativa, na argumentação da autora, é fundamental, tanto para explicar as estabilizações e previsibilidades nos gêneros como para explicar as inovações.

Tomarei da semiótica particularmente o conceito de práxis enunciativa, [...] ao considerar tanto um repertório de estereótipos quanto uma ação inovadora de apropriação do discurso que desestabiliza a previsibilidade das fórmulas discursivas (Teixeira, 2012, p. 244).

Ao final trata também da problemática da instabilização dos gêneros, resultado de processos de *reinvestimento semântico* sobre aqueles. Para isso, utiliza não somente a noção de práxis enunciativa (que controla as entradas e saídas dos valores no campo discursivo), como também o ferramental teórico da semiótica tensiva, com as grandezas de *intensidade* e *extensidade*, e de *concentração* e *difusão*. Segundo a autora, as inovações relativas aos gêneros estariam ligadas aos valores de intensidade tônica, gerando, por exemplo, efeitos de maior ou menor espanto, enquanto as regularidades e a previsibilidade estariam ligadas a valores de intensidade átona. Para a avaliação do grau de

difusão de um gênero, a autora emprega os conceitos operatórios de concentração e de difusão.

Teixeira destaca a participação desses estereótipos textuais-discursivos na construção de um campo compartilhado de expectativas, evidenciando, assim, o fator de previsibilidade dos discursos, ligado aos gêneros: “[...] ao lado do caráter instável, variável, mutável do gênero [...] - recorrências e invariâncias tornam a interação discursiva minimamente previsível e instauram um universo compartilhado de expectativas entre enunciador e enunciatário” (Teixeira, 2012, p. 243). A autora retoma Gomes (2009) ao discorrer sobre a dessemantização das formas genéricas, decorrente da reiteração, e sobre a possibilidade de resgate desses gêneros sob uma perspectiva inovadora. Ao se proporem formas desviantes, não previstas para determinado gênero, criam-se certos efeitos de sentido causadores de impactos maiores ou menores. Descritos pela autora, podem ser gerados efeitos de sentido como o de surpresa, de paródia, os quais, a nosso ver, são possíveis recursos para criação de efeitos humorísticos. “O grau de surpresa com a inovação pode ir do espanto, [...], ao estranhamento mais simples, que não chega a abalar as estruturas previstas “ (Teixeira, 2012, p. 244). Portanto, relativamente à instabilização do gêneros, a autora reflete tanto sobre as qualidades do afeto que podem ser gerados no enunciatário (por exemplo, a surpresa) como sobre a intensidade desse afeto.

Discini (2009), em *O estilo nos textos*, revela que a ideia de *gênero do discurso* está intimamente ligada à de *estilo*, tal como propõe Bakhtin. Todo gênero se expressa em estilo.

O gênero constitui-se em instrumento para a construção do estilo, uma vez que projeta expectativas a respeito de tipos de texto, adequados a situações de comunicação. O ator da enunciação [...] seleciona e usa os gêneros como instrumento para a construção de lugares enunciativos, ou seja, o lugar onde eu falo, o lugar onde tu escutas, [...] (Discini, 2009, p.53)

Primeiro, é preciso apresentar a definição da autora para isso que, em nosso trabalho, tornamos uma categoria de análise, o *estilo*: “Estilo é recorrência de traços de conteúdo e expressão, que produz um efeito de sentido de

individualidade” (Discini, 2009, p. 31). Novamente, aqui, as questões de práxis e de modos de presença são convocadas para abordar a problemática. As recorrências e invariâncias que constituem os gêneros produziram unidades *virtuais*, enquanto as situações de comunicação *realizam* essas formas estereotipadas.

Compreende-se *estilo* como relacionado a uma organização figurativa do mundo própria, a qual, por sua vez, carrega em si um *ponto de vista* sobre o mundo. Para compreender um estilo, portanto, é preciso olhar para a maneira própria do enunciador de proceder a figurativização e a tematização do discurso, assim como reconhecer a timia que modaliza os sujeitos em questão. Conforme mostra a autora, o estilo está estreitamente ligado à ideia de *ethos* do enunciador: revela um caráter, um modo próprio de “habitar o espaço social.” (Discini, 2009, p. 26-27). Esse modo próprio define-se por um *crer* e um *fazer crer* específicos, os quais também constroem previsibilidades reconhecíveis. Portanto, sob a noção de *estilo*, é identificável um “[...] *ponto de vista sobre o mundo*” (Discini, 2009, p. 57), valores e modos próprios do dizer do enunciador.<sup>24</sup>

A partir disso, tem-se que, ao acolher ou se contrapor a determinados estereótipos discursivos-textuais, o ato enunciativo que constitui um estilo incide como resposta – convergente ou divergente - a certas “grades culturais” (Discini, 2009, p. 58). A divergência em relação à maneira corrente de construir um estilo, portanto, instaura um novo ponto de vista sobre o mundo. Dentro dessa reflexão, que se mostra relevante para a discussão do humor, a autora apresenta, ainda, consideração acerca do enunciatário construído pelos gêneros. Existe uma imagem de um enunciatário- leitor prevista para cada gênero. Esse é mais um fator que compõe o jogo entre a construção de expectativas e a ruptura dessas

---

<sup>24</sup> A noção de *estilo* assumida por Discini (2009) está em consonância com a de Fiorin (2008): “[...] estilo é um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais), que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *éthos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador.” (Fiorin, 2008, p. 96-97). Cf. Fiorin, José Luiz. Uma concepção discursiva de estilo. In: *Em busca do sentido. Estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

expectativas pelos textos, questão fundamental nos textos estéticos assim como no humor.

A autora, ainda, dedica grande atenção à questão da “*intertextualidade estilística*” (Discini, 2009, p. 225) e propõe uma tipologia que dê conta desse fenômeno. A intertextualidade de estilos diz respeito às maneiras de estabelecer diálogos entre estilos, ou seja, de convocar, em um texto, um estilo outro reconhecível, seja com um sentido de convergência, seja com um sentido de divergência. A *intertextualidade estilística* tem como efeito mostrar o estabelecimento de um diálogo entre pontos de vista sobre o mundo. Nas palavras da autora, trata-se de uma “ [...] ‘retomada consciente, intencional, da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante’, [...] ” (Discini, 2009, p. 225), afirma a autora citando, entre aspas, outro trabalho seu, “Intertextualidade e conto maravilhoso”.

Os estilos mostradamente heterogêneos, consolidam-se, por conseguinte, em um tipo de discurso que, longe de ocultar a intersecção *eu/outro* que os constitui, mostram-na deliberadamente. É assim que serão observadas a paródia, a estilização, a paráfrase e a polêmica de estilo (Discini, 2009, p. 225).

Do ponto de vista do destinatário da comunicação, este é convocado a construir o sentido, a preencher suas lacunas, suas incompletudes, portanto, a co-enunciar. Este procedimento de descoberta e reconstrução de outros estilos e de outras vozes, pelo destinatário, pode gerar prazer, e trata-se de um recurso presente nos textos literários, por exemplo. Junto a Discini, constatamos que o humor pode ser gerado a partir desse recurso também, o de desvendar ou descobrir outros estilos, outras vozes, outros enunciados, em um determinado enunciado. “Se estilo é definido por recorrência, identidade – a quebra com essa identidade pode ser usada para provocar *efeito de humor*” (Discini, 2009, p. 31, grifos nossos).

As formas de intertextualidade estilística são agrupadas pela autora, dispostas em um quadrado, primeiramente divididas em dissensão de vozes e convergência de vozes. A *polêmica* e a *paródia* seriam casos de dissensão, estabelecendo relações respectivamente de contraditoriedade e de

contrariedade com o estilo “original” referido. Já os procedimentos de *paráfrase* e de *estilização* dizem respeito à construção de convergência de vozes.

A partir do que foi exposto ao ler tais autoras sobre gênero dos discursos é que propomos articular *figuras de retórica* e *gêneros do discurso*. Retomando a definição de Lopes para *desvio*, uma comutação entre dois contextos, sendo um, um *suporte programado* – que é suprimido - e, o segundo, um *aporte não programado* – convocado -, vê-se que estes *textos comutados* podem ser *gêneros do discurso*. O resultado será um texto com intertextualidade de *gêneros do discurso* e de *estilos genéricos*, por consequência. Este encontro inesperado de dois ou mais estilos de gêneros cria novos significados, ocasionando o efeito de releitura ou recriação destes gêneros e, conseqüentemente, a desestabilização daqueles.

As dificuldades aparentes relativas ao tema *gêneros do discurso* são suas fronteiras imprecisas, sua dinamicidade e sua estabilidade apenas relativa. No entanto, essa nos parece uma dificuldade recorrente no campo dos estudos dos discursos e dos textos, como um todo, dado que estes lidam com o dinamismo das práticas discursivas nas culturas e com o fator fenomenológico das situações de comunicação, portanto, não nos aparece como uma particularidade restrita aos *gêneros dos discursos*.

Visto que reconhecemos, em nosso *corpus*, um relevante trabalho de ressemantização de gêneros dos discursos, nos propomos a abordá-lo sob a perspectiva da retórica e admitimos a possibilidade de atuação de *figuras de retórica* sobre *gêneros do discurso*.

## 5.

**ANÁLISE DE CORPUS: QUATRO POEMAS BEM-HUMORADOS DE CHACAL**

E não tendo por que ficar insistindo em informações suspeitas, passemos ao que importa: a Ilusão (Chacal, 1982, p. 10).

Neste capítulo, serão analisados quatro poemas de Chacal, presentes em “Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)”, são eles: “É proibido pisar na grama” (de 1979), “Reclame” (de 1979), “Poema é uma carnificina” (de 2012), e, “Boas maneiras” (de 1979). Ao final deste trabalho, em **ANEXOS**, apresentam-se as cópias dos textos com os quais trabalhamos, todas retiradas de Chacal (2016). As análises aqui expostas voltam especial atenção ao efeito de humor e aos mecanismos discursivos envolvidos em sua construção. Entre eles, revelou-se significativa a participação de figuras de retórica; por esse motivo, buscou-se indicar quais as principais figuras de retórica envolvidas na suscetibilização do humor e o elemento semiótico sobre o qual a figura opera. Por fim, busca-se identificar como o humor participa na construção do sentido global de cada poema.

**5.1. Análise de “É proibido pisar na grama”****É PROIBIDO PISAR NA GRAMA**

o jeito é deitar e rolar

O poema é formado por dois versos, dos quais o primeiro constitui o título. O verso-título é *proibido pisar na grama* figura um enunciado-estereótipo. Tal enunciado, tipicamente veiculado por suportes como placas ou cartazes, tem como objetivo modalizar os transeuntes acerca do *poder/ não poder* transitar em determinados espaços, normalmente, gramados ou jardins de propriedades privadas (comerciais ou residenciais). Trata-se, portanto, de um discurso típico, relacionado a uma determinada prática social; caracteriza-se por estilo, forma

composicional e temática que remetem a um *gênero do discurso*, o qual nomearemos aqui  *sinalização urbana*. Tem-se o enunciado *é proibido pisar na grama*, no contexto do poema, deslocado de seu contexto original ou típico. Neste novo contexto, o do poema, produzirá novos significados, novos efeitos de sentido, diferentes daqueles gerados quando em seu contexto original.

No plano da enunciação, constrói-se uma narratividade. Reconhece-se um destinador da placa de proibição - sujeito destinador pressuposto (S<sub>D</sub>) - e sua ação de *proibir*. Trata-se de uma proposição de um contrato, por parte de S<sub>D</sub> ao sujeito da enunciação (S<sub>E</sub>). O objeto da proibição consiste na circulação e na permanência de sujeitos em certos espaços. Já o sujeito destinatário dessa comunicação é o próprio sujeito enunciador (S<sub>E</sub>). Este, em seu enunciado, realiza um ato cognitivo, o qual corresponde a uma sanção: dada a presença do aviso de proibido, um contrato proposto por S<sub>D</sub>, o sujeito S<sub>E</sub> avalia este contrato e emite uma resposta. Além da recusa, implícita, do contrato proposto por S<sub>D</sub> – mascarada por um aparente acato ou aceitação -, o sujeito enunciador S<sub>E</sub> propõe um novo contrato, cujos objetos-valor consistem nas ações de *deitar* e *rolar*. O contrato proposto por S<sub>E</sub> tem como característica o ato de burlar, e, ao mesmo tempo, denunciar a falibilidade do contrato proposto por S<sub>D</sub>.

A expressão *deitar e rolar* também constitui uma certa expressão estereótipo, conhecida em um determinado contexto sociocultural para designar *aproveitar, gozar, fruir*, associados ao valor de *liberdade (poder fazer)*, e a valores *eufóricos*. Assim, além do sentido literal das ações mecânicas do corpo, *deitar* e *rolar*, existe um sentido conotado para essa expressão. Neste contexto sócio-histórico em que o poema aparece (década de 1970), a expressão *deitar e rolar*, convoca, como uma das principais leituras, os valores associados à contracultura: o prazer e a liberdade comportamental, sendo o corpo um lugar para a inscrição desses valores. Temos então evocadas a liberdade de circulação, mas também as liberdades de movimentação e de experimentação corporal, aqui tratadas como temas. A relevância do movimento da contracultura nacional na época em que uma maior liberdade de comportamento estava sendo almejada, faz com que essa seja uma leitura pertinente. Essa leitura, ou isotopia, chamaremos de *isotopia cultural-comportamental*. Os temas que constroem essa isotopia são: a proibição da circulação e da permanência; a liberdade



corporal, a livre movimentação; o prazer, a ludicidade, o desbunde; a quebra de padrões e estereótipos comportamentais.

Além disso, o contexto sócio-histórico brasileiro no qual o poema é produzido e lançado (caracterizado pela ditadura militar de 1964), a *proibição* era uma condição marcadamente presente. Entre as proibições praticadas por esse regime estavam as liberdades de voto e as liberdades de organização e de expressão políticas. Disso, forma-se uma leitura política, também como uma das mais importantes, a qual chamaremos *isotopia política*. Desta forma, até aqui, na semântica do discurso, temos a isotopia figurativa do *pisar na grama*; a isotopia temática *cultural-comportamental*, e a isotopia temática *política*.

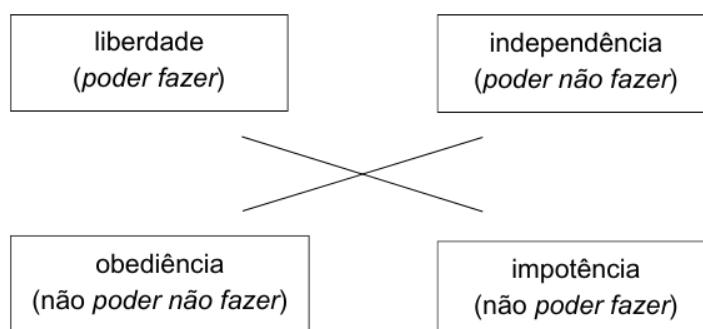
Mas, no nível da enunciação, constrói-se mais uma isotopia - a *isotopia metalinguística*. A mistura inesperada de gêneros “*sinalização urbana*” e *poema* faz uma remissão - de valor metalinguístico - à própria escrita poética e à produção genérica específica; através dessa operação, de quebra de padrões e estereótipos discursivo-textuais, uma operação de metalinguagem, também se tematizam os estereótipos discursivos. Outro fator derivado da enunciação, do modo de dizer, de organizar o discurso, do enunciador, também apresenta valor metalinguístico: através do seu modo de dizer, o enunciador constrói uma burla. Então evoca também como temas a burla, a astúcia, a sagacidade, assim como o deboche, a troça, o riso. Em resumo, tem-se as principais isotopias:

- i. Isotopia do pisar na grama (figurativa)
- ii. Isotopia cultural-comportamental (temática)
- iii. Isotopia política (temática)
- iv. Isotopia metalinguística (temática)

Colocam-se, então, em embate - ao modo do *segredo* (/ser/ + /não parecer/) - os dois contratos e valores, o da *proibição* e o da *não proibição*. Este valor de segredo do colocar-se em conflito ganha um significado específico diante no contexto de ditadura militar, dada a repressão às liberdades de expressão, comportamentais e políticas; as recusas a esses valores deveriam ser feitas em segredo, e não explicitamente, para poderem ser veiculadas. Portanto, é sob o *segredo* que se expressam duas ideologias em conflito. O contrato proposto pelo Sujeito enunciador (S<sub>E</sub>) – construído tanto pela recusa da

*proibição*, como pela afirmação dos objetos-valor *deitar* e *rolar* - é revelador do *ethos* deste sujeito.

Em um nível de categorias mais abstratas, vemos articulado o par de *proibição vs. não-proibição*. No nível profundo, ou, fundamental, o quadrado da modalização do *poder fazer* descreve os polos de categorias mais abstratas mobilizados pelo texto. Nele, relacionam-se o par de contraditórios: *liberdade vs. impotência* e *independência vs. obediência*.



Os valores dos dois discursos colocados em cena pela enunciação, o do sujeito destinador pressuposto ( $S_D$ ) e o do sujeito enunciador ( $S_E$ ), - expresso pelas categorias *proibição x não-proibição* - são, no quadrado semiótico, relacionados respectivamente aos polos contraditórios *não poder fazer (impotência)* e *poder fazer (liberdade)*. Os valores do sujeito enunciador ( $S_E$ ) são associados ao valor profundo de *liberdade*, e os do sujeito destinador pressuposto ( $S_D$ ) ao de *impotência*. A seguir, apontamos as principais figuras de retórica que colaboram para a construção do efeito de humor no poema.

### **Figura de retórica sobre *palavra***

Uma das principais responsáveis pelo efeito de humor no poema é a figura de retórica sobre o termo *pisar*. Com essa figura, constrói-se um *trocadilho* ou *duplo sentido* para o termo *pisar*. Através dela, produz-se uma substituição da acepção que seria mais esperada para o termo *pisar*, no contexto do enunciado da placa de proibido (um sentido equivalente a *circular, transitar, estar sobre a grama*, sentido mais amplo e figurado) por uma acepção menos esperada

(equivalente a *tocar com os pés, caminhar*, portanto um sentido mais estreito e literal). Então, observa-se um *desvio* do sentido esperado traduzido por:

Desvio = [- / acepção ampla/ + / acepção estreita/]

Através da astúcia enunciativa de restringir o sentido de “pisar”, desviando-o do sentido mais esperado no contexto, o enunciador aponta para as brechas do contrato proposto por aquele discurso, desvelando a fragilidade do contrato, e, ainda, o enunciador aponta maneiras de escapar ao que tal contrato propõe. Provoca-se o efeito de desacato, de desinvestimento do valor correntemente atribuído àquele enunciado de proibição da placa de proibido pisar. Simultaneamente, o mesmo efeito ocorre relativamente ao plano mais abstrato: atenua-se a importância ao discurso feito por um sujeito destinador *grupo social* que destina a proibição nos planos cultural-comportamental e político.

Portanto, o termo *pisar*, que funciona como um conector de isotopias faz coexistir no texto a isotopia figurativa (a da circulação na grama), com a isotopia cultural-comportamental (da livre circulação e movimentação), através de uma relação metafórica. A presença da expressão *deitar e rolar* é importante para a construção da acepção estrita de *pisar*, isso porque colocada em antagonismo a *pisar*, exclui a leitura do valor amplo de *pisar* (*estar sobre, circular sobre*). Assim, a presença de certos semas (*deitar e rolar*, por exemplo) controla os semas de *pisar* que se realizam neste contexto. A nosso ver, essa é a figura mais importante para o favorecimento do efeito de humor no poema. Ao mesmo tempo em que faz piada com o discurso em questão, debocha das proibições em geral. Acresce a isso que, enquanto enunciatários, rimos também da nossa própria língua, da capacidade de produzirem-se mal-entendidos ou astúcias através da língua.

### **Figura de retórica sobre isotopias**

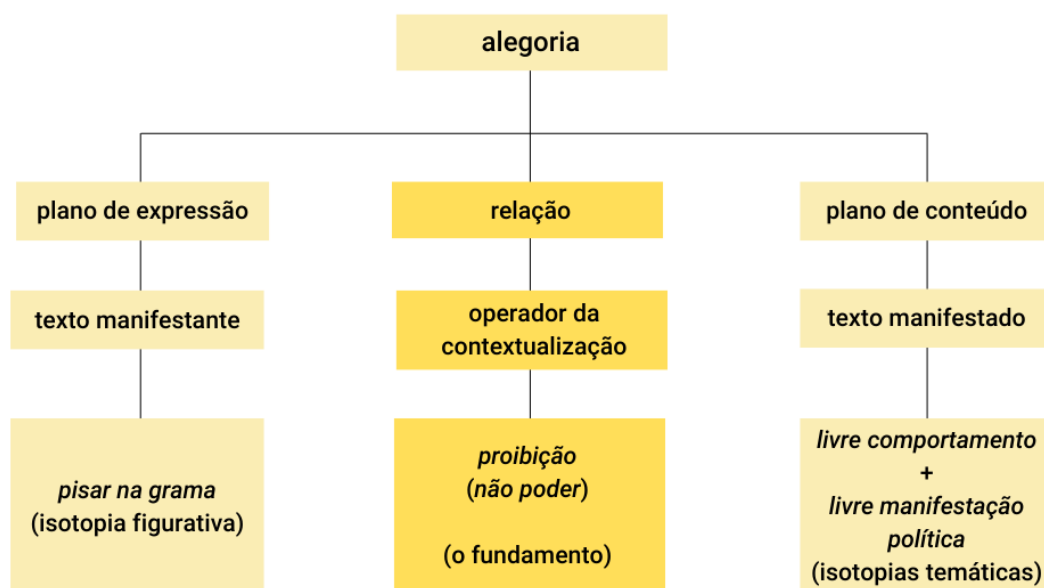
Esta figura - uma metáfora - opera a conexão entre isotopias. Através do sema intersector *proibição* (dever não fazer), constrói-se uma relação metafórica

entre a *isotopia figurativa* manifestada (explícita) e as *isotopias temáticas* manifestantes (subentendidas, não explícitas). As três isotopias conectadas através da *metáfora* são: a isotopia (figurativa) – com a proibição do *pisar sobre a grama*; isotopia *cultural/ comportamental* (temática), com a proibição da livre circulação e livre expressão corporais; e a isotopia *política* (temática), com a proibição da livre manifestação e organização política. O desvio que temos a partir disso pode ser manifestado por:

$$\text{Desvio} = [- /isotopia manifestada/ + /isotopia manifestante/ ]$$

O diagrama a seguir (Fig. 9) mostra a relação que se estabelece entre a isotopia figurativa e as duas isotopias temáticas, que se realiza através de uma metáfora. Visto que essa metáfora se estende pelo discurso todo, ou seja, a isotopia figurativa recobre a dimensão do discurso inteiro, podemos afirmar que existe uma alegoria construída, uma forma específica de ocorrência de metáfora, conforme Lopes (1987).

Fig. 9 - Figura de retórica sobre *isotopias* em “É proibido pisar na grama”



Fonte: (Elaboração própria)

Esta construção retórica, por dizer algo sem dizê-lo, gera um efeito de astúcia, o que pode favorecer o efeito de humor no poema como um todo. A nosso ver, pode causar graça, e/ ou, prazer, pelas descobertas das isotopias veladas.

Aqui, o discurso figurativo *manifestante* serve como plano de expressão para o texto temático *manifestado*. Uma metáfora aplica-se ao discurso como um todo, portanto, reconhecemos que esta figura é ao mesmo tempo uma *figura de retórica* sobre o *discurso*. Dessa forma, podemos concluir que se trata de um texto alegórico, de acordo com a definição de Lopes.

Uma alegoria é um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, um novo discurso, hierarquizando-os de tal modo que o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão manifestante de outro texto, o temático ou manifestado, [...] (Lopes, 1987, p. 42)

Assim, o próprio discurso, como um todo, funciona como uma metáfora e como conector de isotopias. Ao mesmo tempo, é possível identificar também uma relação *metonímica* – ou seja, de contiguidade - entre a isotopia figurativa e as temáticas. A primeira, - a proibição do pisar na grama - pode ser entendida como parte de uma proibição mais geral e abrangente - a proibição comportamental, de livre circulação e movimentação do corpo -, em uma relação de parte e todo. Em outras palavras, a proibição particular (manifestante) de uma proibição geral da qual faz parte (manifestada).

### **Figura de retórica sobre gênero do discurso**

Reconhecemos uma relação de disjunção, ou descontinuidade, entre gêneros do discurso. O gênero *poema* é “perturbado” pela presença do gênero  *sinalização urbana*, produzindo-se um encontro, uma coocorrência e, mesmo, uma hibridização de gêneros, desestabilizando as fronteiras relativamente bem demarcadas entre eles; criando-se, assim, efeitos de novo valor para ambos os gêneros. Podemos formular esse desvio como:

Desvio= [- / gênero *poema*/ + / gênero *sinalização urbana*/]

Essa figura parece fazer estremecer um estereótipo tão ordinário em nosso cotidiano e, assim, chamar a atenção para esse dado tão dessemantizado em nossa percepção. A recusa da *proibição* (em *é proibido pisar...*) e - do contrato que ela constitui, que é tão normalmente aceito -, assim como a recusa do sentido mesmo do enunciado da sinalização, convencionado e partilhado por um contexto social, causam estranhamento e algum humor. A enunciação se constrói como um ato de recusa desses gêneros cristalizados e de suas fronteiras bem demarcadas, cujo destinador pressuposto é um *grupo social* e um *contexto de cultura pressuposto*. Assim, é no nível da enunciação que esta graça é percebida, o ato enunciativo é que se mostra engraçado. Com esta figura, tanto o gênero *poema* tem seu estereótipo perturbado e posto em dúvida, como o gênero *sinalização urbana*, que é tirado do seu ligar habitual e inquirido pela enunciação. Vemos construída a partir disso uma *heterogeneidade mostrada não marcada*<sup>25</sup> no discurso.

### **Figura de retórica sobre relação enunciação/ enunciado**

Através dessa figura é produzido um desacordo entre aquilo que se diz no enunciado enunciado e aquilo que se diz na enunciação enunciada. No nível do enunciado, primeiro ocorre um aparente acato à ordem de proibição da placa, portanto, *aceitação* do contrato; enquanto, no nível da enunciação, se constrói uma *recusa* desse contrato. Na instância do enunciado enunciado, o efeito de sentido de aceitação da interdição se dá pela presença da expressão *o jeito é* (ou seja, *dado que a proibição está posta...*) Enquanto isso, na instância da enunciação enunciada, uma recusa da proibição se dá de forma não explícita, ou, apenas parcialmente explícita, por uma proposta, por parte do enunciador, de um contrato diferente, que afirma outros valores.

---

<sup>25</sup> [...], quando se manifesta a imitação do estilo, seja ela como estilização, seja como paródia, como se mostrou antes, temos a heterogeneidade mostrada não marcada. (Fiorin, 2008, p. 106)

Como efeito de sentido, tem-se uma enunciação que, em *segredo*, *duvida* do contrato proposto. Mas, paralelamente a isso, coloca-se em *dúvida* o próprio valor linguístico do estereótipo representado pela placa, recusa-se o valor do valor normalmente atribuído a ela, conferindo-lhe um sentido outro e inesperado. A colocação em *dúvida* do valor, e do valor do valor (do enunciado de proibição) produz um efeito metalinguístico.

Podemos compreender esse desacordo como *disjunção*, ou como uma relação de *descontinuidade* entre enunciado e enunciação. Essa é a característica associada à figura da *ironia*. Diz Fiorin sobre essa figura: “Na verdade são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra.” (Fiorin, 2022, p. 70). A respeito de alguns efeitos de sentido engendrados por essa figura, diz o autor: “A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc.” (Fiorin, 2022, p. 70), alguns deles podem contribuir, a nosso ver, para o humor. Nesse poema, especificamente, vemos criado um efeito de graça e de astúcia a partir dessa figura.

### **Modalidades epistêmicas e veridictórias**

Do ponto de vista das *modalidades veridictórias*, verifica-se a construção do efeito de *segredo* [/não parecer/ + /ser/]. As quatro figuras de retórica citadas participam da construção desse efeito. Tanto as figuras responsáveis por construir o discurso pluriisotópico (as metáforas), como a figura que coloca em disjunção enunciação e enunciado (ironia) são responsáveis pela articulação desse efeito.

Com relação à questão da pluriisotopia do discurso, tem-se que a *isotopia figurativa* explícita constrói um certo *parecer*, o nível da aparência, enquanto as *isotopias temáticas* (*comportamental-cultural, política e languageira*) constroem um certo *ser*, o nível da imanência. O *ser* e o *parecer* formam uma disjunção, portanto um [/não parecer/ + /ser/]. A respeito do efeito advindo da relação enunciação-enunciado, a forma como o sujeito enunciador nega o contrato proposto na placa de proibição também ocorre modalizado pelo *segredo*: o discurso do enunciador cria um aparente consentimento, uma aparente contratualidade, porém, sobre um fundo implícito polêmico. Verifica-se, em

outras palavras, no nível do enunciado, um assentimento contratual, enquanto no nível da enunciação, uma recusa.

Sob o ponto de vista das *modalidades epistêmicas*, as figuras de retórica citadas instauram a *indecidibilidade* através do duplo sentido ou do múltiplo sentido (a dupla acepção de *pisar*, a dupla isotopia, a proibição literal e a proibição ampla, a mistura de gêneros do discurso). Em termos de *ato epistêmico*, coloca-se em *dúvida* tanto o sentido da frase – estereótipo "é proibido pisar na grama", como o valor do seu valor, portanto, o contrato proposto por ela. Isso significa, simultaneamente, *admitir* e *recusar* o discurso da proibição (relativo ao *pisar na grama*, o *comportamental-cultural*, e o *político*). Porém, menos que uma *recusa* categórica, trata-se de uma recusa indireta, trata-se de desestabilizar uma série de sentidos fechados e relativamente estabilizados pela práxis: o discurso da proibição (nos três níveis isotópicos). Temos descrito, então, um percurso desenhado pela enunciação que parte de um *afirmar* pressuposto (ligado ao senso comum) para o *duvidar* - ligado aos valores do sujeito enunciador.

A presença do humor, como parte de uma escolha enunciativa, constitui uma *admissão* epistêmica de um valor, o valor do *riso*. Afirma-se a presença do riso, ou seja, um comportamento e um sentimento, o que se coloca em confronto com os valores do contexto sócio-histórico evocado (o ambiente repressivo da ditadura militar e o da repressão moral). Além disso, admite-se a possibilidade do riso no contexto da poesia, de forma geral, recusando os valores de sisudez e formalidade neste contexto.

### **A enunciação e os valores do sujeito enunciador**

Como resultado, reconhecemos como os principais valores do sujeito da enunciação: o questionamento de proibições nos planos *político*, *comportamental-cultural* e *metalinguístico*. O enunciador, indiretamente, ao modo do *segredo*, e, pela via não da recusa categórica e explícita, mas pela interrogação, questiona a validade do discurso de S<sub>D</sub>.

O uso de figuras de retórica e do efeito de humor produz na economia geral do texto o efeito de irreverência, sagacidade, esperteza e veicula valores



de liberdade (*poder fazer*) relativos à língua e aos gêneros do discurso. O discurso do Sujeito enunciatário (S<sub>E</sub>) tem como efeito de sentido a resistência às imposições e coerções de S<sub>D</sub>, que se dá através da perspicácia e do bom-humor. Ao invés de convidar o enunciatário ao combate, convida-o ao riso.

O valor de *liberdade (poder fazer)* presente no plano do conteúdo do discurso - através da defesa do prazer do corpo (*deitar e rolar*) e da ocupação dos espaços - é projetado também na enunciação. Isso ocorre através da presença das figuras de retórica, responsáveis pela criação de "impertinências", por exemplo através da mistura de gêneros até então distantes entre si, da subversão dos sentidos tais como eles se encontram sedimentados pela cultura. Assim, a *liberdade* que é euforizada no plano da substância do conteúdo, é também euforizada na organização discursiva e textual, no exercício do enunciatário ao construir seu enunciado.

## 5.2. Análise de “Reclame”

### RECLAME

se o mundo não vai bem a seus olhos  
use lentes.....  
ou transforme o mundo.

ótica olho vivo  
agradece a preferência

Ao longo da sintagmática do texto identifica-se um jogo de *duplos sentidos*, responsável por construir duas leituras pertinentes em paralelo. Uma delas se apoia sobre uma isotopia figurativa, a outra, sobre uma isotopia temática. Tal construção ocorre através de várias *duplas acepções* de termos e expressões. Essa copresença de dois textos paralelos - um literal e figurativo, o outro temático e conotado - estrutura todo o conteúdo do discurso, e será um dos principais responsáveis pelo humor no poema.

A *isotopia figurativa* é construída pelas figuras *olhos*, *lentes*, *ótica* e *mundo*, em seus sentidos ditos literais. São as acepções literais desses termos que constroem essa isotopia, portanto: *olhos* (no sentido de *órgão responsável*

*pela visão, o globo ocular); lentes (no sentido do objeto utilizado para a correção da vista, constitutivo dos óculos); ótica (como estabelecimento comercial que vende e/ ou fabrica óculos e lentes); e mundo (como mundo material e visível).*

Mas cada um desses termos também possui sentido conotado, aquele que é dito figurado. *Olhos* (linha 1) carrega a acepção figurada de *perspectiva*, *ponto de vista*, ou *visão de mundo*, e, *ótica* (linha 4) recebe também esse mesmo sentido. A expressão *use lentes* ganha sentido de transformar a visão, mudar o ponto de vista, a perspectiva, como fazem as lentes dos óculos ao corrigir a vista. O termo *olho*, em *olho vivo* (linha 4), também pode ser lido como *ponto de vista* ou *perspectiva*, e, em combinação com o termo *vivo*, sugere a ideia de percepção atenta, aguçada, ativa. A expressão *transforme o mundo*, neste contexto, sugere a ideia de ação do sujeito sobre a realidade, portanto de uma postura ativa, e contribui para a leitura de *vivo* (em *olhos vivos*) nessa chave semântica, a de algo cheio de vitalidade e energia, portanto como relacionado a ação, atividade transformadora e movimento.

Ressalta-se que é através do controle dos semas uns pelos outros, ou seja, através da copresença de certos semas combinados em uma mesma sintagmática, que é possível apreender as duas isotopias mencionadas. Assim, para a análise, interessa não apenas sublinhar os duplos sentidos de cada unidade lexical, mas, diferentemente, perceber que é a combinação e a recorrência de certos sentidos no texto – isotopias - que permite a realização das acepções realizadas por cada unidade lexical. Desta forma, além de *duplos sentidos* relativos a palavras, figuram duplos sentidos de expressões inteiras. Por exemplo, o texto explora a polissemia da expressão *se o mundo não vai bem aos seus olhos*, a qual oferece dois sentidos pelo menos; uma figurativa - *mundo* como uma realidade visual que está sendo enxergada fora de foco - e uma temática: *mundo* enquanto contexto sócio-histórico e/ou contexto de vida pessoal.

Então, até aqui, identificamos duas isotopias: uma *figurativa*, que chamaremos *fisiológica*; outra, temática, que nomearemos *político-ideológica*. Mas, ainda, existe uma outra isotopia temática que chamaremos *metalinguística*. Essa se dá pela evocação do estilo do gênero *anúncio publicitário* para dentro

de um texto de *gênero poema* (desenvolveremos melhor esse argumento no ponto relativo à *figura de retórica* sobre *gênero do discurso*).

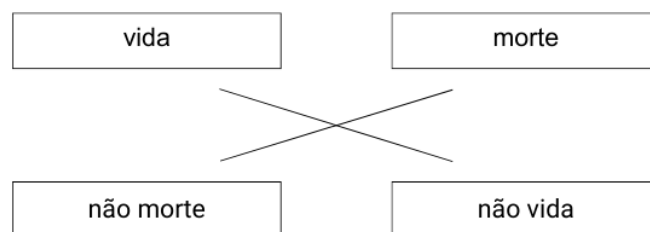
O termo *reclame* também instaura um *duplo sentido*, envolvendo dois temas: ao mesmo tempo, trata-se de um tipo de discurso (do *gênero anúncio publicitário*) e do verbo *reclamar*, em sua forma imperativa afirmativa de 3ª pessoa (*reclame você*), que carrega a ideia de queixa, lamento, crítica e/ou reivindicação. Através da combinação do título *reclame* com a expressão estereótipo [...] *agradece a preferência*, e, o uso da linguagem de função conativa (em *use, transforme*) invoca-se, dentro do poema, a esfera discursiva da *publicidade*, e o estereótipo discursivo *anúncio publicitário*. Então, o termo *reclame*, neste contexto, sob uma acepção, carrega o tema *publicidade*, os seus estereótipos discursivos e a questão genérica; e, sob a outra acepção, constrói a isotopia política-comportamental que diz respeito à dicotomia *passividade* (reclamar) vs. *atividade* (transformar o mundo). Assim, o termo *reclame* funciona como *conector de isotopias*.

Conclui-se que o narrador recusa os valores de *passividade* e defende os valores de *atividade*, postura ativa e intervenção sobre o mundo, o que se pode depreender dos versos *use lentes [...]/ ou transforme o mundo*. Em um plano conotado, a proposição pode ser lida como “*mude seu ponto de vista sobre o mundo, ou, aja para mudá-lo*”. Os valores de *conformismo* vs. *inconformismo* são confrontados, o enunciador se posiciona pela recusa do conformismo e pela mudança de ponto de vista (“use lentes”).

A construção pluriisotópica constrói, no nível da enunciação, o tema do mal-entendido que a língua pode produzir, a astúcia da língua. Do mesmo modo, o riso e o humor aparecem como temas também. Estes últimos, nós os classificamos como integrantes de uma isotopia *metalinguística*. Então, em resumo, temos os temas: visão fisiológica, visão de mundo, participação política, atividade política (em oposição a passividade política), a esfera da publicidade e e os tipos discursivos a ela ligados, a esfera da poesia e suas formas discursivas-textuais. Em suma, as três principais isotopias erigidas são:

- i. Isotopia figurativa - *visão fisiológica*
- ii. Isotopia *político-ideológica* - *visão de mundo*
- iii. Isotopia *metalinguística*

Através desses temas e isotopias, podemos chegar às principais categorias abstratas englobantes: *passividade vs. atividade*; e *admissão vs. recusa*. Estas categorias podem ser relacionadas, no nível fundamental, ao par de categorias *vida vs. morte*, e seus respectivos contraditórios, da seguinte maneira:



O par de categorias *morte vs. vida* fica explicitado (o termo *vivo* em *ótica olho vivo*, contribui para explicitar esse valor). O valor fundamental *vida* está relacionado às categorias *atividade* e *recusa*; e, o valor *morte*, a *passividade* e *aceitação*. A *recusa do status quo*, através da ação, sugerida pelo enunciador ao enunciatário, consiste, no nível fundamental, em um movimento de sair do polo *morte* (*passividade* e *admissão*) e ir para o polo *vida* (*atividade* e *recusa*). A denominação *ótica olho vivo* caracteriza o sujeito da narração, dado que é em nome dessa *ótica* – *ótica olho vivo* - que o sujeito enunciador fala. Portanto, erige-se o sujeito enunciador por meio da identificação ao valor de *vida*.

### Figura de retórica sobre *palavra*

A figura da *metáfora* ocorre através dos termos *olho*, *ótica* e *lente*. Estes termos funcionam como *conectores de isotopias*, devido aos duplos sentidos que constituem. Cada termo forma um duplo sentido e, juntos, são capazes de ligar as isotopias *fisiológica* e *político-ideológica*. As acepções concretas/figurativas não apenas concorrem com as acepções abstratas/temáticas, mas as veiculam.

O mesmo ocorre para o termo *reclame*, que funciona como *conector de isotopias*, das isotopias *político-ideológica* e *metalinguística*. Aqui a conexão é possível devido à *homonímia*, fenômeno advindo do plano de expressão: uma

coincidência da forma escrita que corresponde a dois sentidos diferentes. Esse fenômeno torna possível à palavra *reclame* desencadear duas isotopias possíveis nesse contexto. Através desse recurso, cria-se uma pertinência dentro de uma impertinência. O sentido para a palavra não é desambiguizado ao longo do texto, ao contrário, trabalha-se para se manterem as duas acepções possíveis para a palavra, a do verbo *reclamar* (a da manifestação de insatisfação), e o nome do gênero do discurso, associado à publicidade, o *reclame*. Então podemos expressar essa figura por:

$$\text{Desvio} = [- /acepção literal/ + /acepção conotada/ ]$$

A coincidência de tantos duplos sentidos e homonímias, de palavras pertencentes, simultaneamente, às isotopias figurativas e temáticas, faz rir das coincidências encontradas na língua pelo sujeito da enunciação.

### **Figura de retórica sobre isotopias**

O discurso como um todo serve como conector de isotopias, entre a isotopia figurativa – a da *visão fisiológica* – e a isotopia temática *político-ideológica - visão de mundo*. Em outras palavras, o discurso manifestante figurativo serve de plano de expressão para o discurso manifestado temático. Tal efeito, que decorre das escolhas da organização do discurso, pode ser expresso por:

$$\text{Desvio} = [- /isotopia manifestada/ + /isotopia manifestante/ ]$$

Essa figura pode favorecer o humor devido à astúcia da enunciação em encontrar uma maneira de veicular isotopias temáticas de forma velada, através de uma isotopia figurativa (apoiando-se, para isso, em muitos conectores).

### **Figura de retórica sobre gênero do discurso**

Retomando a ideia de *gênero do discurso*, em termos de conteúdo temático, estilo e construção composicional – percebemos que os gêneros discursivos associados à esfera da *publicidade* não estão comumente associados à esfera da poesia e do gênero poema, o âmbito da atividade cultural e social de cada uma é bem delimitado, situando ambas a alguma distância uma da outra. Desta forma, ao proceder essa mistura de tipos discursivos verificada em “Reclame”, cria-se um *aporte imprevisto* dentro do poema, o *suporte previsto*. Novamente, vemos aqui uma construção inusitada através do emprego de figura de retórica sobre a unidade *gêneros do discurso*. Esse recurso instaura um tema metalinguístico no nível da enunciação e, a nosso ver, participa da construção do humor no poema.

Desvio= [ - / gênero *poema*/ + / gênero *anúncio publicitário*/ ]

A utilização da frase-estereótipo *agradece a preferência*, para a forma composicional do poema, pode ser comparada ao emprego de *ready-mades* nas artes e na poesia<sup>26</sup> (procedimento marcante no modernismo). Trata-se de formas textuais-discursivas prontas, removidas dos seus contextos originais e aplicados em outros, que têm como efeito a liberação de significados novos. Ocorre, com isso, uma ressemantização de uma forma já pouco significativa e desgastada, que passa pouco notada em nossa percepção cotidiana. A frase *agradece a preferência* carrega um certo significado em seu contexto “normal” (como seria, por exemplo, impressa em uma embalagem de pão), enquanto, dentro de um poema, um outro contexto, ganha novos significados. Isso se dá através das novas relações estabelecidas entre o texto e esse novo contexto.

De forma geral, ao mesmo tempo em que se tem, como efeito, a desestabilização da ideia do lugar *próprio* da publicidade, desestabiliza-se a

---

<sup>26</sup> “Daí a importância que tem, para o poeta [Oswald de Andrade], o *ready-made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques. [...]” (Campos, 2003, p. 33, colchetes nossos). Cf. CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

ideia (normatizada contextualmente) a respeito do que seria *próprio* da poesia, e do que pode ser ou não tratado como poesia, em termos de temáticas e formas composicionais. A graça advém da subversão desses modelos prontos – e aos valores a eles ligados. Além disso, a descoberta, por parte do leitor-enunciário, de gêneros inusitados presentes no texto também pode gerar graça e humor. Diz Discini sobre a intertextualidade de estilos.

[...] lembramos que ler uma variante intertextual é compartilhar o prazer de desvendar o *outro* no *um*, esse outro que se mostra, mas não se circunscreve, não se marca; é seguir pistas dadas pelo texto para, numa negociação enunciativa sutil, preencher incompletudes e desfazer ambiguidades. (Discini, 2009, p.227)

É o que, vemos produzido nesse texto. Nesse caso, não se trata de estilos de autores individuais, mas de estilos de gêneros do discurso, que o leitor-enunciário tem o prazer de desvendar e de se surpreender com os sentidos encontrados.

### **Modalidades epistêmicas e veridictórias**

Através de um aparente anúncio publicitário de loja de óculos, veicula-se, simultaneamente, uma mensagem política e social, a qual instiga a ação transformadora do homem sobre o mundo. Assim, do ponto de vista das modalidades veridictórias, verifica-se a construção do efeito de *segredo*. Um dos principais fatores para criar-se a graça do poema diz respeito ao fato de o discurso dizer algo na aparência, enquanto diz outra coisa, veladamente, na imanência. Rimos, então, da possibilidade de se passar uma mensagem de forma indireta, através da não-coincidência entre esses dois planos, o da aparência e o da essência. Isso ocasiona o efeito de astúcia da enunciação, capaz de construir essa disjunção em seu texto.

Do ponto de vista do *ato epistêmico*, marca-se a presença do *duplo sentido* e a *polissemia*, portanto, o enunciado caracteriza-se pela *dúvida* a respeito da univocidade da língua, e pela instauração do efeito de *indecidibilidade*. Coloca em *dúvida* as formas prontas, os esterótipos, sobretudo

relacionados a gêneros dos discursos, formas consagradas e relativamente estabilizadas, de certos campos da comunicação em nossa cultura; da mesma forma, coloca em *dúvida* valores e valências, através dos duplos sentidos, criando possibilidades do tipo: *A é, ao mesmo tempo, A e não-A* para os termos no enunciado e para o enunciado como um todo.

### **Enunciação e valores do sujeito enunciador**

Especialmente a partir da desestabilização das formas discursivas, por exemplo, formas que definem delimitações claras entre os gêneros *publicidade* e *poesia*, tem-se, como efeito, desestabilizar e questionar a delimitação entre as práticas sociais a elas ligadas. Com isso, a respeito dos valores do sujeito da enunciação, evidencia-se a euforização da instabilidade e da incerteza das formas discursivas e textuais como elas se encontram. Constrói-se para o sujeito enunciador um espírito inquiridor e irreverente, que desacata as formas recebidas de cultura e tira as coisas dos seus lugares devidos. Valoriza o inesperado, a novidade, o movimento, a transformação. Ainda, euforiza-se a postura ativa sobre o mundo, portanto o *fazer*. Ao mesmo tempo, disforiza-se a passividade (o *não-fazer*), a reclamação e o conformismo. Estes valores do enunciador são associados, em um nível profundo, ao valor *vida*, no texto.

A presença do humor confere leveza ao discurso, favorecendo o efeito de prazer e de satisfação para o sujeito destinatário, ao mesmo tempo em que provoca o destinatário - à maneira da função conativa - acerca de um senso de *dever fazer*, de uma intervenção sobre o mundo - isotopia *político-ideológica*. Trata-se, ainda, de uma proposição de contrato caracterizado pela mistura de um tema - a ação política -, tratada mais comumente no campo do *sério*, com uma abordagem mais leve, num tom *não sério*. O riso parece incidir sobre a língua, sobre os estereótipos culturais, e por conseguinte, sobre nós mesmos - *grupo social* no qual se inserem enunciador e enunciatário - destinatário dessa ordem social e discursiva.

### **5.3. Análise de “Poema é uma carnificina”**



## POEMA É UMA CARNIFICINA

um tal de cortar, mexer, reescrever, amputar  
transformar a matéria-prima em produto final a mó de  
que os vacilos, a sangria desatada, não transpareçam.  
ninguém tem nada a ver com essas plásticas em série.  
o leitor quer um rostinho bonito. nada mais.

Principalmente metalinguístico, o poema tem o próprio fazer poético como seu mais importante tema. O principal recurso produtor do efeito de humor aqui consiste na *metáfora* sobre a *figura* (unidade da semântica discursiva) - neste caso, a figura *poema*. Trataremos aqui *poema* por *figura*, pois, em um dos planos de leitura do texto, o plano figurativo, a materialidade do produto *poema*, é o objeto concreto, escrito - apreensível pelos nossos sentidos, legível e audível - que é evocado. Ao mesmo tempo, em um plano temático e abstrato, *poema* também aparece como tema. Através de uma metáfora, em *poema é uma carnificina* o sujeito destinatário observador das plásticas em série é também comparado ao sujeito destinatário *leitor*.

Entre as principais figuras do discurso, podemos elencar: poema, carnificina, sangria desatada, leitor e rostinho bonito. Como temas destacam-se a poesia, a cirurgia plástica, a amputação, a descartabilidade, os processos produtivos e seus produtos finais, a transformação das matérias-primas pelo homem, o imediatismo e o consumismo como valores dos sujeitos destinatários tanto do objeto *poema* e como do objeto *rostinho bonito*. Destacam-se, então, como as principais isotopias aí:

- i. Isotopia da *cirurgia plástica* (figurativa e temática)
- ii. Isotopia dos *processos produtivos* (temática)
- iii. Isotopia *metalinguística* (temática) – o poema e o fazer poético
- iv. Isotopia do *conflito parecer vs. ser*

O enunciado como um todo expressa uma sanção, um ato cognitivo e judiciador do sujeito enunciativo. Este sujeito constata que o *fazer*, ou o processo, responsável pelo produto final *poema* não é valorizado pelo sujeito destinatário - o leitor -, o qual, teria como valor mais importante o produto final. Essa leitura pode ser apreendida pelo trecho *ninguém tem nada a ver com essas plásticas*

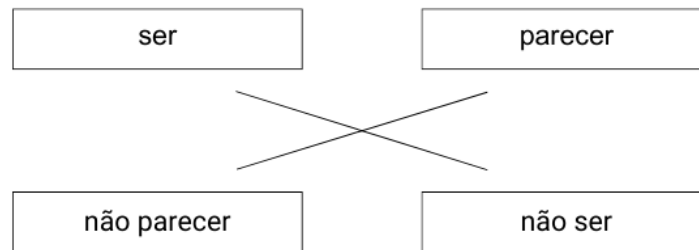
*em série./ o leitor quer um rostinho bonito. nada mais.* A figura *rostinho bonito* é utilizada como metáfora para falar do poema, assim como o fazer *cirurgia plástica* é utilizado como metáfora para falar do processo de escrita - o *fazer poético*.

O sujeito *ninguém* aparece como sujeito-destinatário observador dos rostos com plásticas. Dado que não se trata de um sujeito específico, mas abarca um conjunto ou uma totalidade de sujeitos, fala-se de um grupo social como um todo, portanto, trata de valores e de um *ethos* de um sujeito coletivo. O *leitor*, que também não é um leitor específico, também ganha valor totalizante, é antes um papel temático em uma cultura.

Outras relações metafóricas pontuais se estabelecem, ao longo dessa grande metáfora entre as duas isotopias. Os *vacilos* dizem respeito a um fazer caracterizado por incertezas, dúvidas, percursos de vai e vem, que caracterizam a feitura do poema, mas que não se revelam em seu produto final, tal como não se revelam na cirurgia plástica. A *sangria desatada* figura no texto em seu sentido literal, figurativo, pertencente à isotopia da cirurgia plástica, mas também em seu sentido conotado, com a ideia de fluxo incontido de sentimentos, de dores, de derramamento emocional. A expressão *sangria desatada* é correntemente utilizada em nossa língua como sinônimo de excesso de sentimentos e/ ou incontinência destes, associada a forte carga dramática. O enunciador argumenta que, embora não apareça no produto final, esse derramamento de sentimentos que arrebatava o sujeito do fazer é constitutivo do processo de escrita do poema, em outras palavras, os sentimentos que atravessam o poeta no processo de escrita, são omitidos, ou *amputados* do produto final *poema* apresentado. Assim como ocorre com o derramamento de sangue após a cirurgia plástica.

Em suma, as duas isotopias - a da *cirurgia plástica* (figurativa) e a da *poesia/ metalinguística* (temática) - são conectadas através de quatro relações de similitude (analogia), quais sejam: (i) *poema* e *rostinho bonito*; (ii) *cortes textuais* e *cortes corporais/ amputação*; (iii) *sujeito destinatário das plásticas* e *sujeito destinatário dos poemas (leitor)*; e, finalmente, (iv) *fazer poético* e *carnificina*.

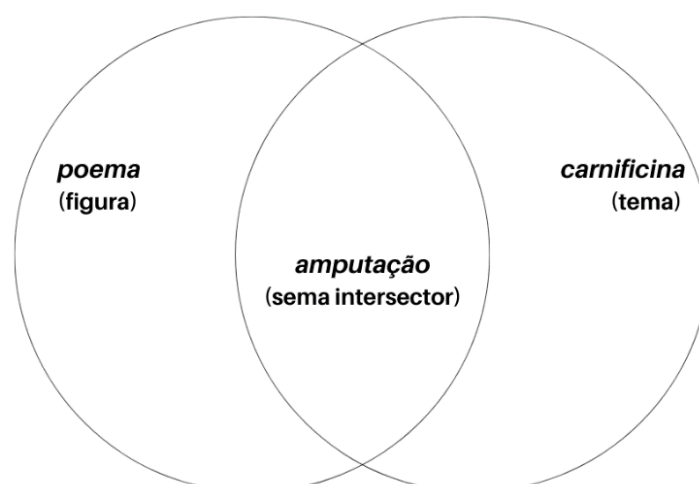
No nível fundamental do poema temos a oposição entre *ser* e *parecer*, expressa por meio do seguinte quadrado, consagrado na semiótica greimasiana:



### Figura de retórica sobre *figura*

Esta figura de retórica situa-se no título do poema e consiste em uma metáfora. Através dela, estabelece-se uma relação de similitude, mas que não se dá ao modo da *comparação*, que se caracteriza pela presença da mediação da expressão *é como* (como na formulação *(A) é como (B)*). Neste caso, trata-se de uma similitude ao modo da *metáfora* (conforme *(A) é (B)*). Através da metáfora, cria-se uma *contradição* (em que *A é A e não-A*).

**Fig-10. Figura de retórica sobre *figura* em “Poema é uma carnificina”**



Fonte: Elaboração própria

A pertinência criada, onde aparentemente se constitui uma impertinência, é possível através do sema intersector, que Lopes descreve como “[...] operador da contextualização” (LOPES, 1987, p. 42), elemento que estabelece a relação de pertinência. Como resultado, tem-se o efeito de revelação de um *segredo*. No caso do nosso texto em análise, em *poema é uma carnificina*, tem-se o efeito de revelação de uma característica recôndita do *ser* da figura *poema*. Desta forma, produz-se o efeito de descoberta de um novo saber. Além disso, produz-se um estranhamento pela contradição *poema é não-poema*.

### **Figura de retórica sobre isotopia**

A isotopia da cirurgia plástica aparece como metáfora para designar a isotopia do *fazer poético (metalinguística)*. Para isso, controí-se uma série de similitudes entre aspectos que participam de ambas as isotopias, conforme já citamos: *poema e rostinho bonito; cortes textuais e cortes corporais/ amputação; fazer poético e carnificina; sujeito destinatário das plásticas e sujeito destinatário dos poemas (leitor)*.

Os semas intersectores necessários para estabelecer a relação metafórica e pertinente entre as figuras são a *amputação* e o valor de *imediatismo* por parte do sujeito destinatário de cada processo. Quanto à amputação, as ações *cortar, mexer, reescrever, amputar* descrevem as formas específicas com que as duas áreas transformam suas matérias-primas, descrevem os processos produtivos, e nisso se assemelham os dois fazeres. Estabelecem-se, através de seus respectivos processos produtivos, relações de similitude entre *cirurgia plástica e poema*. O outro sema intersector, o do *imediatismo*, diz respeito a um valor para o sujeito destinatário do objeto *poema*, assim como para o do *rostinho bonito*. Ambos os destinatários compartilham os mesmos valores: valorizar o produto final, em detrimento do processo de feitura de ambos. Depreende-se do discurso, então, os valores axiológicos do sujeito *leitor* de poesia, segundo o sujeito enunciador: o valor de *imediatismo* e *consumismo*. Trata-se de uma crítica/ judicação, feita de forma bem-humorada. Através desse recurso retórico, o da metáfora empregada sobre as isotopias, produz-se o efeito de revelação de um traço oculto referente ao próprio poema

assim como ao leitor de poesia. O desvelamento de uma comparabilidade entre os dois campos semânticos, a princípio distintos e distantes (a escrita poética e a cirurgia plástica), que estava oculta, tem como efeito a *revelação* de um novo saber, assim como o favorecimento da surpresa e do humor.

### **Modalidades veridictórias e epistêmicas**

Em termos de *modalidades veridictórias* cria-se o efeito de *segredo* a partir da metáfora que estrutura semanticamente todo o texto: *poema é uma carnificina*. O procedimento da metáfora revela um traço do *ser* oculto por trás de um *não parecer*. O enunciador desvela uma *verdade* sobre o *ser* do poema, que não estava sendo vista pelo nosso senso comum. Esta verdade recôndita é o traço *amputação*, justamente, o sema intersector entre *poesia* e *carnificina*, e, o *imediatismo*, traço característico do *leitor de poesia* assim como do *destinatário das plásticas em série*.

Do ponto de vista das *modalidades epistêmicas*, temos a seguinte indecidibilidade instaurada pela metáfora: a figura *poema* é, e, ao mesmo tempo, *não é* poema. Desta maneira, a enunciação coloca em dúvida as categorias tais como elas são separadas e definidas, problematizando suas barreiras bem delimitadas. Cria-se o efeito e sentido de *duvidar* das formas recebidas em nossa língua e dos discursos de nosso *contexto de cultura pressuposto*, e de *admitir* novas formas linguísticas e discursivas.

### **Enunciação e valores do sujeito enunciator**

O sujeito enunciator emite um juízo sobre sujeitos destinatários, representantes de nossa cultura, para os quais o que é tido como valor relevante é o acabamento do produto final e não o processo. O enunciador chama a atenção, portanto, para um destinatário-leitor de poesia *consumista* e *imediatista*. Antes de uma crítica explícita ou uma denúncia, com julgamento de valor negativo, trata-se de uma constatação, a qual é tratada como motivo de riso. Trata-se de uma percepção compartilhada que faz rir, e que quer fazer o outro rir.

Ao mesmo tempo, seu ato enunciativo tem como efeito desestabilizar o próprio destinatário leitor, que provavelmente, nunca antes viu a “realidade” – o objeto *poema* - desta forma. Revela um sujeito enunciador que brinca, que ri e faz rir; reflete sobre o seu próprio fazer e o objeto de seu trabalho e trata ambos como objeto de riso. Parece “rir de sua própria desgraça”, revelando um sentir contraditório. Essa construção enunciativa tem como efeito de sentido distanciar a poesia do campo da sisudez, da seriedade e do elevado, e aproximar a poesia do lúdico e do prosaico. Trata-se de um enunciador que se alegra e faz alegrar o outro através do fazer poético.

#### 5.4. Análise de “Boas maneiras”

##### BOAS MANEIRAS

de fazer café  
 de fazer versinhos  
 de fazer feitiço  
 de fazer amor  
 ..... tratar comigo.

Na primeira parte do poema, os quatro primeiros versos, o texto traz figuras e temas relacionados ao campo da afetividade e da intimidade, a figura *café* carrega o tema do convívio no lar, dos rituais cotidianos associados a um ambiente familiar e íntimo; *fazer amor*, neste contexto, remete às relações afetivo-sexuais, deixando ainda mais pertinente e explícito o campo semântico do afetivo-amoroso. *Feitiço* remete ao poder encantatório e mágico que, culturalmente, são por vezes associados junto à temática do amor e da paixão romântica. O termo *versinhos* remete a expressão subjetiva e emocional, e o diminutivo no termo traz um registro afetivo e coloquial, não sem alguma ironia. Seja do ponto de vista do conteúdo temático, seja da escolha do registro ou da escolha lexical, e do tom, erigem-se os temas da afetividade e da intimidade.

O último verso, *tratar comigo*, entra em “choque” com a primeira parte do poema, dado que se vale de outro estilo, caracterizado pelo caráter informativo, impessoal e objetivo. Trata-se de uma frase-estereótipo típica de uma certa

esfera social, reconhecível por um *leitor normatizado*<sup>27</sup> expresso por um certo gênero de discurso. Os traços de impessoalidade, objetividade e formalidade, deste último verso, aparecem como *impertinentes* ou, disjuntos, em relação à temática presente no poema das relações íntimas e afetivas. O mais evidente recurso de surpresa e de certo humor neste poema aparece, justamente, devido à presença do último verso *tratar comigo*, ao ser trazida para o poema uma frase-estereótipo, que expressa uma forma genérica típica de uma esfera de discurso a qual aparece como estranha, ou, impertinente, à esfera discursiva da poesia. Esta frase-estereótipo reconhecemos como típica do gênero discursivo *anúncio publicitário*.

Mas os gêneros do discurso carregam consigo não apenas uma série de características da forma do dizer, de organizar o discurso, como também expressam os tipos de relações humanas aos quais estão ligados. No caso desse poema, é daí que decorre um efeito de estranhamento e de algum humor. Com essa mistura de gêneros aqui criada produzem-se reinvestimentos semânticos de ambos: o do gênero *poema*, assim como o do gênero *anúncio publicitário*.

Novamente, vemos mobilizado o recurso de extrair uma expressão já “dessemantizada” na cultura e recontextualizá-la, liberando efeitos de sentido inéditos. Neste caso, a expressão *tratar comigo*. Como resultado desse encontro atípico de estilos de gêneros cria-se uma nova configuração temático-figurativa: aqui, cria-se uma ideia de uma abordagem objetiva de si mesmo, para um exercício de uma troca íntima e afetiva; promove-se e indica-se a si mesmo, de forma bem objetiva, tal como se faz com um produto ou prestador de serviços (*fazer*). Mostram-se as qualidades de si mesmo como amante, ao modo de como se mostram as qualidades de um produto no mercado ou de um serviço. Assim, uma produz-se uma reconfiguração figurativa e temática da “realidade”, um novo ponto de vista sobre o mundo.

A expressão *tratar comigo*, essencialmente utilitária nas práticas cotidianas, colocada nesse contexto, passa a ser vista de uma outra maneira, ressemantizada. Uma expressão adormecida em nossas práticas cotidianas

---

<sup>27</sup> Expressão retirada de Discini (2009).

passa a chamar a atenção. Através disso, ocorre aquele fenômeno em que a mensagem chama a atenção para si mesma, pondo em primeiro plano os seus próprios elementos constituintes. Efeito relevante para a definição da função poética, para a poesia em específico, mas também, como estamos com nossas análises verificando, para a construção do efeito de humor.

Como principais isotopias do poema, temos:

- i. Isotopia das relações amorosas
- ii. Isotopia das relações impessoais/ formais
- iii. Isotopia metalinguística

No nível fundamental temos como principais oposições: *programação vs. não programação*; e *homogeneidade vs. heterogeneidade*.

### **Figura de retórica sobre gênero do discurso**

A expressão *tratar comigo* remete a um tipo de discurso *anúncio publicitário*, de comunicação geralmente entre prestadores de serviço e seu público - portanto estranha tanto à esfera da poesia como estranha às relações afetivas e íntimas. O uso do infinitivo impessoal, sem especificação de um enunciatário *tu*, marca generalidade, portanto distanciamento e objetividade. Esse aspecto específico tem como efeito direcionar o enunciado a um número maior e a um público mais generalizado e não específico de destinatários-narratários. Aumentando seu auditório, aumenta-se, portanto, a extensão do campo de investimento do destinador-narrador para potenciais relações amorosas-sexuais. Através dessa astúcia enunciativa, gera-se um efeito de humor.

Tem-se como principal resultado o efeito de abordar com ludicidade e humor os temas das investidas amorosas-sexuais; da comunicação nas relações íntimas e especificamente, do flerte – os quais são modalizados pelos valores de facilidade, objetividade e simplicidade, as mesmas características com as quais se dá uma informação para um público genérico. Tem-se, então, uma figura de retórica descrita pelo seguinte mecanismo:



Desvio= [- / gênero *poema* / + / gênero *anúncio publicitário*]

### **Figura de retórica sobre *expressão-esterótipo***

A respeito da expressão *boas maneiras*, ocorre uma ressemantização, em que uma *expressão-esterótipo* ganha um sentido inesperado. Na forma mais corrente remete à etiqueta, à educação dos modos do comportamento. Aqui nesse contexto, ganha uma outra acepção, um sentido mais literal, refere-se à qualidade dos *fazer*s que o sujeito está oferecendo ao destinatário. A acepção mais usual relacionada a *boas maneiras*, “modos” de etiqueta é substituída por uma acepção menos usual, a que tem um sentido mais amplo, geral, que significa apenas um bom modo que pode recair sobre qualquer fazer.

Não se trata exatamente de um duplo sentido sobre a expressão “boas maneiras”, pois a acepção selecionada pela sintagmática do discurso fica evidente e desambiguizada. No entanto, é uma maneira de fazer ressoar, dentro do texto, outras vozes, outros campos da comunicação social. Temos então o seguinte desvio, responsável pelo efeito de surpresa:

Desvio = [- /acepção mais esperada/ + /acepção menos esperada/ ]

### **Modalidades veridictórias e epistêmicas**

Do ponto de vista das modalidades veridictórias, as frases estereótipos e os gêneros são movidos de seu lugar habitual, são ressemantizados, com isso, revelando novos aspectos de seus *seres* que estavam escondidos ao olhar do senso comum. Por exemplo, neste caso, revela-se o caráter da autopromoção de forma objetiva, e, até comercial, no “mercado” das trocas amorosas, o que é feito não de forma explícita, mas de forma velada.

Do ponto de vista das modalidades veridictórias, coloca-se em *dúvida* a separação nítida, e normalmente aceita, entre os campos do *pessoal* vs. *impessoal*; *público* vs. *privado*. Os relacionamentos amorosos-sexuais - normalmente, vistos como lugar do afeto, da subjetividade, portanto, da

especificidade, e da pessoalidade, passam a ser admitidos como algo outro, como campo em que também pode existir objetividade, impessoalidade e generalidade.

### **Enunciação e valores do sujeito enunciador**

O enunciador é caracterizado pelo tratamento do amor e do sexo de forma bem humorada, e pelo questionamento e dissolução da divisão categórica entre os campos do pessoal vs. impessoal e público vs. privado. Apreende-se, na economia geral do poema, o brincar com os estereótipos, a presença de usos inesperados e criativos desses estereótipos discursivos, assim como no tratamento de temas como o amor e o flerte. Vê-se, como resultado, a defesa dos valores de *não programação* (em oposição a *programação*), de *singularidade* (em oposição a *generalidade*) e de *individualidade* (em oposição ao *social*, contido nas formas cristalizadas pela práxis e recebidas socialmente). Temos um enunciador que recusa o recebido do social e afirma sua singularidade e individualidade, mas de forma bem-humorada, que ri e faz rir.

### **5.5. Comentários gerais**

A propósito dos efeitos de sentido criados a partir dos procedimentos retóricos analisados (na base do efeito de humor), presentes nos quatro poemas, notamos uma recorrência interessante do ponto de vista da construção de valores semânticos. Por meio do recurso das figuras de retórica (quer aplicadas ao plano de expressão, quer aplicadas ao plano do conteúdo), no nível da enunciação veem-se erigidas as seguintes oposições semânticas:

- i. *esperado vs. inesperado*,
- ii. *programação vs. não-programação*,
- iii. *continuidade vs. descontinuidade*
- iv. *singularidade vs. generalidade*
- v. *autonomia vs. heteronomia*
- vi. *individual vs. social*
- vii. *liberdade vs. não liberdade*

O uso das figuras de retórica, ao promover formas novas e originais de enunciar, e novos valores e pontos de vista sobre o mundo decorrentes disso, ao mesmo tempo, recusa formas e valores recebidos do social (do seu contexto de cultura), normalizadas e programadas. O uso retórico da língua, assim, institui-se como ato do sujeito da enunciação que mobiliza, dentre as oposições de categorias acima enumeradas, os seguintes valores: *inesperado*, *não-programação*, *descontinuidade*; *individual*; *singularidade*; *autonomia*; e liberdade. Tal constatação a respeito das figuras de retórica em nosso *corpus* confirma a ideia de que valências e valores são constitutivos do próprio “tecido social” (Fontanille, In: Bertrand, 1993b, p. 15), e que, portanto, “[...] romper com valências e rejeitar objetos de valor é também afirmar uma *singularidade*, uma *individualidade* contra a coletividade ” (idem, ibidem, p.15, grifos nossos).

**6.****ANÁLISE DE *CORPUS*: “ALÔ POETA”**

O poema-série “Alô poeta” (de 2016), composto por quatorze poemas, aqui, será abordado como um texto único. Mesmo reconhecendo a unidade de sentido, relativamente independente, que cada poema constitui dentro da série, critérios sintáticos e semânticos nos permitem compreender a série toda enquanto unidade. Novamente, aqui, nosso enfoque é o efeito de humor e os recursos discursivo-textuais que o envolvem. Com relação a isso, ainda, apesar de reconhecermos alguns efeitos de humor desencadeados em partes pontuais dos textos do *corpus*, centraremos a atenção, em um primeiro momento, em um humor que advém do todo, a partir da totalidade de sentido constituída pelos quatorze poemas.

Primeiramente, apresentaremos algumas questões que compreendemos como mais relevantes a respeito do sentido global do texto (a partir de análise baseada, essencialmente, no método do percurso gerativo do sentido), para, a partir disso, situar os mecanismos humorísticos dentro deste contexto global de sentido. Após os comentários gerais sobre o poema-série, em uma segunda parte do capítulo, apresentaremos uma análise mais específica de três poemas da série, “Alô poeta (4)”, “Alô poeta (7)” e “Alô poeta (13)”, em que destacaremos algumas figuras de retórica sobre unidades do discurso. A seguir, apresenta-se o *corpus*, o poema “Alô poeta”:

**ALÔ POETA****ALÔ POETA (1)**

escreve muito, escreve pouco, escreve bem.  
escreve nunca, escreve sempre, escreve bem.  
escreve lento, escreve rápido, escreve bem.  
depois levanta, vai ao cinema, ao teatro  
tira uma música para dançar  
depois senta e escreve bem.  
até o cansaço, até o colapso, escreve bem.

**ALÔ POETA (2)**

o mercado quer te regular.  
mas a vida não tem manual.  
invente-se!

**ALÔ POETA (3)**

depois a paz, o amor, lucy in the sky  
felicidade de bom

mas antes... antes você já sabe:  
o ranger de dentes, o degredo, as galés.  
a escritura! a escritura! a escritura!

**ALÔ POETA (4)**

primeiro: escreve muito, escreve pouco, escreve bem.  
depois, veja o que acontece.  
aí, mesmo que chore, ria. (relaxa os músculos da cara.)  
se fores um rebelde revolucionário  
e quiser explodir esse mundo patriarcal capitalista,  
não esqueça de tirar o MEI (Microempreendedor individual).  
pode ser útil.  
mas não esqueça. primeiro: escreve bem.

**ALÔ POETA (5)**

primeiro escrever bem  
depois, ver o que acontece.

**ALÔ POETA (6)**

deixa que digam que pensem que falem  
escreve bem.  
o sistema quer te enquadrar, rotular e jogar na produção  
mas a vida não tem passo a passo.  
é tudo ao mesmo tempo aqui agora.  
vira a mesa. chuta o balde. escreve bem.

**ALÔ POETA (7)**

primeiro escreve bem. depois por curiosidade e necessidade  
você quer acessar o lugar onde os poetas são reconhecidos.  
depois de muitas harpias, tritongos, górgonas, hipérboles,  
hiatos, você chega ao castelo da letra gloriosa.  
você passa pelo cão de guarda e entra na primeira porta. cinco velhinhos velhêrrimos se  
aproximam de ti.  
“- bem vindo, mocidade. nós somos os que escolhem os  
ganhadores dos concursos variados. distribuimos lllláureas.  
seguimos os ditames da academia e zelamos pelo cânone.  
aqui e ali alguma ironia para alimentar essa sopa insossa.”  
há um cheiro de mijo de gato. oferecem um copo de groselha. pula fora.  
na outra porta será recebido por representantes do povo,  
dos movimentos sociais, das ligas campestinas. “- avante,  
companheiro! aqui te abraçamos como legítimo membro da  
causa revolucionária. nosso cantor dos versos inflamantes.  
hasta!” ali uma estante com alguns poucos livros. todos  
sobre a teoria da revolução, a luta dos oprimidos. poesia  
nenhuma. rala peito.  
entre em mais outra. jalecos vêm te cumprimentar.  
“- science! science! saudações matemáticas. aqui terás  
sempre a simpatia de quem sabe silabar e criar um  
alexandrino ou um poema verbivocovisual perfeito. não

valorizamos o que nele se escreve. nos importa a forma. a forma, a forma." dá meia volta e mete o pé.

entre na quarta porta. serás recebido por paparazzi editores jornalistas. se apresentam:

"- bom dia, provedor de conteúdo, nós te celebriremos na medida em que você sempre saia bem na foto, inventando moda de acordo com os estatutos dessa nossa gafeira pop. nessas gavetas estão o público que você deseja. "e enquanto correm para fazer seu perfil e a resenha do seu livro, você sente o cheiro de enxofre e rapa fora. volta pro teu poleiro e escreve bem. escreve obsessivamente. é o bastante. quando de repente a luz do teto se acende sozinha. você olha no reflexo do monitor. você se reconhece. é o bastante. volta a escrever. escreve bem.

### **ALÔ POETA (8)**

primeiro você já sabe  
depois vê o que acontece

pode ser que alguém leia e curta  
todos podem passar batido  
pouco importa

é ali no corte e costura do texto  
construído ou distraído  
trocando ideia com outros poetas  
ou falando com seus fantasmas  
que está a onda o prazer

mas primeiro escreve bem  
e vê o que acontece  
só você vai saber o que fazer com isso

**ALÔ POETA (9)**

primeiro escreve bem  
depois vai procurar sua turma  
faz um zine  
inventa uma banda  
cria um sarau  
mas antes, escreve, escreve, escreve  
e fala bem porra

**ALÔ POETA (10)**

tudo beleza? escrevendo como nunca? inseguro como sempre?  
é assim mesmo. depois piora.  
conecte tuas maltraçadas à vida  
mesmo que ela não seja linda  
mesmo com a coisa feia.  
respira fundo e escreve.  
escreve bem.



**ALÔ POETA (11)**

ué! por que parou por quê?  
 nem vem que a musa viajou  
 vc tá na fase experimental  
 e aí tudo é treino, exercício.  
 ah sim agora é hora da leitura fundamental  
 dos gigantes, médio ligeiros e mindinhos  
 então enverede-se!

lembra o seguinte:

“não adianta escrever bem  
 se vc não tem o que dizer.  
 se vc tem o que dizer  
 é bom escrever bem.  
 ler ler ler ler ler  
 livros que são de lei  
 livros que são de ler  
 para melhor escrever.”

escrever bem.

**ALÔ POETA (12)**

hoje é sábado. você continua a escrever.  
 isso é bom. é favorável. é formidável.  
 você já ouviu o que está escrevendo?  
 então pausa a escrita e fala o escrito.  
 cria dinâmicas. ritmos. ruídos. silêncios.  
 decora seus textos. repita-os à náusea.  
 dá pra limar uma sílaba ali uma palavra lá.  
 o poema, poeta, merece todo o cuidado, o vigor  
 na hora de fazê-lo circular (livro é apenas partitura).  
 em público, potência no corpo, segurança na voz.  
 o desejo de fazer sua reza ser nunca menos que a música.  
 nunca menos que a música. nunca menos que a música  
 fazei valer o seu amor, seu som e sua fúria, carajo.  
 mas antes de tudo, escreve bem.

**ALÔ POETA (13)**

continuas na lavoura? isso aí. ara. ara. ara.  
 “minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem”\*  
 se agrorrefloreste. esse é o seu alimento.

aqui vim apenas para te mandar essa letra:  
 a língua é sua brother. a palavra é seu sister.  
 não estão aí para te humilhar, nem te reprimir.  
 vieram para te ajudar a desenhar uma ideia,  
 fisgar o peixe que voa

você não escreve para gramáticos ou catedrais.  
 é muito comum confundir a 2ª e a 3ª pessoa do singular  
 e cometer um erro de concordância  
 ainda bem, poeta, ainda bem.  
 você veio mesmo pra discordar.

\*Manoel de Barros.

**ALÔ POETA (14)**

escrevendo ainda? for sure! entences escreve bem e escuta  
 não que a vida seja uma planilha de excel  
 mas também pode não ser essa maloqueria  
 jamais abolir o acaso, mas quando ele vier  
 estar centrado para percebê-lo e abraçá-lo  
 o corpo, esse excelente e adorável corpo  
 dá-lhe um trato: escova os dentes  
 penteia o estômago respira fundo  
 o poema tb vc pode ajustá-lo  
 prefira as essências  
 atinja o outro na medula  
 o tempo como o corpo e o poema  
 também vc pode diagramá-lo  
 fora compromissos inúteis  
 overdose de informação  
 então o que aparecer  
 será apenas o precioso e desejado acaso

### 6.1. Considerações gerais: sintaxe e semântica do discurso em “Alô Poeta”

Reconhece-se, entre os quatorze poemas, uma unidade significativa que decorre não somente do fato de integrarem uma série de mesmo título. São alguns dos principais procedimentos discursivos que constroem essa unidade os seguintes: um único simulacro de diálogo constituído por um mesmo narrador-narratário (os mesmos papéis temáticos são atribuídos a cada um destes) é construído pelo conjunto dos poemas da série; uma grande isotopia temática os percorre; um mesmo *estilo* do enunciador; marcações de tempo transcorrido e referências internas ao que foi dito nos poemas anteriores (anafóricas). Portanto, verificam-se aspectos discursivos que constroem a série como um texto único.

A expressão de função fática *alô* e o vocativo *poeta*, do título, já revelam este simulacro de diálogo direto. O vocativo *poeta* revela um papel temático atribuído ao narratário. Quanto à figura do narrador, podemos inferir duas leituras possíveis: ou também se trata de um poeta, ou, ao menos, é um iniciado, conhecedor de poesia, dado que revela um *saber* a respeito do tema. Então, instaura-se um narrador - um *eu* explícito -, e um narratário - que ora aparece como *tu*, ora como *você*. O narrador explícito verifica-se pelo uso da 1ª pessoa do singular. O narratário, instaurado pelo *tu* e pelo *você*, (2ª e 3ª pessoa do singular), se alternam, aparecendo misturadas as pessoas do discurso. Ademais, o narratário *tu/você* se verifica pela presença dos pronomes *te*, *se*, *seu*, *você*, assim como pelas desinências dos verbos. Com relação às marcas enunciativas de tempo e espaço, identificam-se o dêitico espacial *aqui*, instaurando o espaço da enunciação, e, os verbos no presente, indicando o tempo da enunciação, de modo a criar uma concomitância entre a enunciação e o *aqui agora*.

Com esses recursos construtivos de *pessoa*, *tempo* e *espaço* da enunciação, tem-se um efeito de *presentificação* dos sujeitos destinador-destinatário da comunicação no enunciado, assim como efeito de *"realidade"*. Verificamos um efeito de aproximação entre os sujeitos da enunciação (internos ao texto) e os destinatários da comunicação (externos ao texto), ou os enunciadores “não linguísticos”, semelhantemente ao descrito em: “O resultado é que os enunciados linguísticos de tipo “eu-tu” dão a impressão de que se

encontram mais próximos do sujeito da enunciação não-linguística e produzem uma “ilusão de realidade” mais intensa. “ (Greimas, 1975, p. 27)

A relação narrador-narratário define-se por um *programa de doação*, em que ocorre uma doação de um *saber fazer*, neste caso, *saber fazer poesia*. Ocorre, portanto, nesta relação, uma modalização do destinatário pelo destinador, definida por um *fazer saber fazer*. Então, no nível do enunciado, temos, do ponto de vista narrativo, como a principal transformação de estados a doação de competências (o objeto-valor *saber fazer poesia*) por parte de um destinador-manipulador a um destinatário.

A semântica do poema, no conjunto, é construída pelas principais isotopias temáticas:

- i. *isotopia metalinguística I: a poesia*
- ii. *isotopia metalinguística II: as linguagens artísticas em geral*
- iii. *isotopia social: indivíduo vs. sociedade*
- iv. *isotopia econômica: indivíduo vs. mercado*
- v. *isotopia cultural-comportamental: indivíduo vs. sociedade*
- vi. *isotopia do trabalho*
- vii. *isotopia da inventividade/ criatividade*
- viii. *isotopia da programação*
- ix. *isotopia do ajustamento*
- x. *isotopia do acaso*

A *isotopia metalinguística I* (a poesia), verifica-se como uma das mais importantes no conjunto dos textos. No entanto, consideramos relevante subdividi-la em quatro grandes isotopias temáticas específicas:

I.1. *Isotopia do sujeito poeta*: que inclui a disposição subjetiva do poeta, os seus sentimentos e a relação do sujeito-poeta com o seu *fazer*. Presente, por exemplo, nos trechos: *parou por quê? nem vem que a musa viajou*, em “Alô poeta (11)”.

I.2. *Isotopia do fazer poético*: a qual trata do *escrever poesia* do ponto de vista da ação. Aqui ressaltam-se sobretudo características deste fazer, como o aspecto de reiteração dessa ação, bastante presente no texto tanto no plano do

conteúdo quanto no plano da expressão. A frase *escreve bem*, repetida ao longo de toda a série, cria esse valor de reiteração. Além disso, ocorre em: *até o cansaço, até o colapso, escreve bem* “Alô poeta (1)”; e, *o poema tb vc pode ajustá-lo*, em “Alô poeta (14)”.

I.3. *Isotopia do contexto literário*: aqui abarcam-se os estilos, os movimentos literários e os demais atores envolvidos no contexto da publicação de poesia. Essa isotopia se verifica em Alô poeta (7), em que se figurativizam a academia, a poesia engajada/ poesia de protesto (o realismo socialista), os formalistas/ concretistas e o mercado/ editoras. Em Alô poeta (13), essa isotopia é marcada através das figuras dos *gramáticos* e *catedrais*.

I.4. *Isotopia do objeto poema*: nesta isotopia, figuram, por exemplo, as características do objeto poema que são valorizadas pelo narrador. Por exemplo, através dos temas do tratamento do plano da expressão, como em: *a prosódia, o ritmo*, em “Alô poeta (12)”; a desobediência à gramática, em “Alô poeta (13)”; e o conteúdo temático dos poemas como em *prefira as essências*, em “Alô poeta (14)”.

No *nível narrativo* do poema-série, desenham-se como principais movimentos: (i) uma sanção por parte do narrador (a respeito do que seria a boa poesia e o bem fazer poesia), e, (ii) uma manipulação do narrador sobre o narratário. Ocorre, portanto, a seguinte transformação de estados: a doação de um *saber* – logo, um *fazer saber* -, por parte do narrador ao narratário, cujo objeto é o *fazer poesia*. Através do que se verifica uma modalização do primeiro sobre o segundo através de um *fazer saber fazer poesia*. Mas existe, ainda, a proposição de um contrato: é proposto ao narratário um *programa narrativo*.

Esse programa narrativo revela-se, ao longo da série, como um *programa de uso* para um *programa de base*. O programa de uso traduz-se pelo *escrever*, um *programa de ação*, de um *fazer* específico. Já, o programa de base, como se revela aos poucos ao longo da série, consiste em um *programa de busca* cujo objeto-valor a ser buscado é o *si mesmo*. Trata-se de uma busca, pelo poeta, de

seus próprios valores axiológicos, que chamaremos aqui de *triagem axiológica*<sup>28</sup>, e, a partir disso, a busca pela conjunção com sua voz própria, seu estilo, portanto, em um nível mais abstrato, a conjunção com os valores de *singularidade, individualidade e autonomia*. Em suma, a narrativa mais geral e englobante da série (que engloba as demais narrativas dos poemas particulares) se resume pela proposição do seguinte contrato: (i) um *programa de uso*: um *fazer* (escrever poesia); e, (ii) um *programa de base*: *a conjunção com si mesmo*.

No contrato proposto pelo narrador, a conjunção com si mesmo – em que figuram seus valores axiológicos (estéticos e éticos) próprios - aparece como o valor último a ser buscado pelo narratário-poeta. A rejeição de programas axiológicos alheios faz parte desse programa de base, mais amplo. Então, o *mercado*, o *sistema*, assim como grupos e movimentos literários, editores, a Academia e os gramáticos, por exemplo, todos esses aparecem como anti-sujeitos para o poeta, pois, com seus próprios valores e programas axiológicos, figurativizam a força coercitiva do coletivo sobre o poeta. Esta força do social (coletividade) está ligada, em um nível mais abstrato, aos valores de *heteronomia, programação, e não-liberdade e coletividade*. Enquanto o narrador defende os valores de *liberdade, individualidade, autonomia e não-programação/ajustamento*. Veem-se construídas, então, no discurso, as principais categorias abstratas enumeradas a seguir:

- i. *autonomia vs. heteronomia*
- ii. *individualidade vs. coletividade*
- iii. *singularidade vs. generalidade*
- iv. *programação vs. ajustamento*
- v. *liberdade vs. não-liberdade*

No nível profundo, o par de categorias fundamental e englobante, no discurso da série, é:

- i. *liberdade (poder fazer) vs. impotência (não poder fazer)*

---

<sup>28</sup> Utilizamos o termo *triagem axiológica* com inspiração em Fontanille, 2016, c2011, p. 39. Cf. FONTANILLE, J., *Corpo e sentido*. Londrina: Edue; Paris: Presses Universitaires de France, 2016, c2011.

Ressaltamos uma dinâmica construída no interior da série concernente à questão aspectual e temporal. Há dois blocos distintos constituídos pelo conjunto dos poemas: o primeiro, constituído pelos poemas de números (1) a (9); o segundo, pelos de número (10) a (14). No primeiro bloco, (“Alô poeta (1)” a “Alô poeta (9)”), a manipulação do narrador aparece como um aconselhamento, ou sugestão para um futuro, relativo à ação de *escrever*, ou seja, trata-se de uma proposta de contrato, para que o narratário aceite ou não. Este aconselhamento aparece na forma de uma relação *antes-depois* entre duas ações ou dois programas, no discurso do narrador. Esta relação expressa um encadeamento lógico-temporal entre o *fazer* e o *objeto-valor*, como valor fundamental no discurso. Esta fórmula *antes..., depois* é erigida em sete entre os nove poemas neste primeiro bloco, e estabelecida principalmente pelos termos *primeiro [...]...depois [...]; e, antes[...] .... depois [...]*. Em suma, tem-se um encadeamento lógico-temporal, que estrutura o enunciado entre um certo *fazer*, que é principalmente o *escrever*, e um certo *objeto-valor*. Forma-se, assim, uma unidade entre esse bloco de poemas.

A partir do poema de número (10), verifica-se uma virada do ponto de vista aspectual: instaura-se a ilusão de que o processo de *escrever* do poeta-narratário já está em curso, e de que a conversa entre enunciador-enunciatário ocorre durante esse processo – erige-se, portanto, um valor de *duratividade* da ação do narratário. Isso contribuirá para o efeito de sentido que a nosso ver, faz parte da construção do humor no poema, a qual será melhor descrita adiante. Com este recurso construtivo, cria-se o efeito de que a manipulação do narrador sobre o narratário teve sucesso, foi atingida. Agora trata-se de persuadir o narratário-poeta para manter sua ação de *escritura*, ou seja, para não desistir daquela ação que já está em curso.

## 6.2. Figuras de retórica e humor no poema-série “Alô poeta”

Observamos, na totalidade do poema-série, duas figuras de retórica responsáveis por favorecer o humor:

### Figura de retórica sobre *gênero do discurso*

A primeira delas compõe-se do que chamamos *figura de retórica sobre gênero do discurso*. Neste caso, os gêneros do discurso em questão são: o *poema* e o que nomeamos *diálogo cotidiano*, este último, tal como reconhecido e nomeado Bakhtin. “[...] devemos incluir nos gêneros do discurso as breves réplicas do diálogo cotidiano [...]”. (Bakhtin, 2016, p.12). Retomando a sintagmática através da qual se forma o *desvio*, expressa pela figura de retórica, temos a *supressão* de um suporte programado e a *adição* de um aporte não-programado. No caso em questão, o suporte programado consiste no gênero *poesia*, enquanto o aporte inesperado consiste no gênero *diálogo cotidiano*. Formularemos, então, esta figura como:

Desvio: [ - /estilo do gênero *poema*/ + / estilo do gênero *diálogo cotidiano*/ ]

O efeito de gênero *diálogo cotidiano* verifica-se através das seguintes características discursivas:

- i. Registro informal
- ii. Escolha lexical (gírias, palavrões, expressões da linguagem falada)
- iii. Relevância da função fática
- iv. Ilusão de interlocução em ato/ em tempo real
- v. Omissão de partes do discurso/ reticências
- vi. Referências ao contexto extraverbal dos interlocutores

Compreende-se que os gêneros dos discursos, sendo convocados no interior dos enunciados, fazem remissão às esferas da vida social às quais pertencem. Isso é relevante para a construção do sentido global de “Alô poeta” pois a mistura, ou a *conjunção* inesperada desses dois gêneros, através da figura de retórica, cria conexões inesperadas também entre as esferas da vida social, à qual se relacionam e que normalmente se veem como *disjuntas*.

A seguir, explicitaremos como são construídos discursivamente, no poema, alguns dos pontos acima enumerados que contribuem para a construção de um simulacro de *diálogo cotidiano*. Em primeiro lugar, destacamos uma relevância da *função conativa*, ou *função encantatória* (Lopes, 1997, p. 62), no discurso de “Alô poeta”. Trata-se daquela através da qual é atribuída ênfase ao destinatário,



e, tem como objetivo influenciar o comportamento deste - seja de forma direta e apelativa, seja de forma indireta e mais sugestiva. O vocativo *poeta*, que se repete ao longo de todo o texto - nos títulos e no interior dos poemas -, marca este apelo do narrador ao narratário, e com iteração. Diz Lopes sobre a função conativa: “A sua expressão mais pura se encontra no vocativo” (idem, ibidem, p. 62). Além disso, enfatizam a função conativa, no poema, os verbos no imperativo, como por exemplo: *escreve bem; vira a mesa; chuta o balde; veja o que acontece; mete o pé; rala peito; invente-se; não esqueça*. Estes recursos apresentam como efeito evocar o narratário para a cena, criando uma ilusão de presença do enunciatário-leitor na cena, enquanto ator no discurso.

Entretanto, o que parece causar estranhamento maior no contexto do poema é sobretudo a presença explícita da *função fática*, aquela função em que a ênfase é colocada no canal da comunicação, no contato entre destinador-destinatário. Enunciados de função fática servem para criar solidariedade, para colocar dois interlocutores em contato, em parceria no ato de comunicar-se, e que é extremamente presente nos contextos da comunicação em ato, portanto, frequente no gênero *diálogo cotidiano*. O *alô* do título da série, e que se repete a cada início de poema, deixa essa função evidente, marca que o contato destinador-destinatário continua se renovando, a cada poema. Mas além disso, aparecem marcadores conversacionais que funcionam como testes do canal de comunicação como em: *tudo beleza?*, em *Alô poeta* (10). Ainda, conforme Lopes (1987), participam da função fática as expressões que buscam estabelecer as primeiras aproximações no início de uma conversa, as expressões voltadas para sondar o ânimo do interlocutor, assim como aquelas que visam a chamar a atenção e a ganhar a simpatia do ouvinte.<sup>29</sup> É o que vemos ocorrer em *ué, por que parou por quê?* *Alô poeta* (11).

Relativamente à *escolha lexical* e ao *registro*, observa-se a presença de gírias, expressões da linguagem falada e palavrões, assim como o uso de um registro marcadamente informal. São características presentes nas expressões: *tudo beleza?* (“*Alô poeta* 10”); *ué* (“*Alô poeta* 11”), *isso aí* (“*Alô poeta* 13”); *nem vem* (“*Alô poeta* 11”); *pula fora; rala peito; mete o pé; rapa fora* (“*Alô poeta* 7”);

---

<sup>29</sup> Cf. Lopes, 1997, p. 63-64.

*vira a mesa; chuta o balde* (“Alô poeta 6”); *sua brother* (“Alô poeta 13”); *a onda* (“Alô poeta 8”); *porra* (“Alô poeta 9”); *carajo* (“Alô poeta 12”), entre outras.

O registro, assim como o léxico, remete a certas esferas da vida social, as quais acabam por ser evocadas no enunciado poema<sup>30</sup>. Neste caso, são termos extraídos da vida cotidiana e das trocas informais e familiares. “O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor.” (Bakhtin/Voloshinov; s/d, p. 15). Verifica-se, portanto, que através das escolhas enunciativas, constrói-se o simulacro do *estilo* de um gênero que chamamos aqui *diálogo cotidiano*. O *estilo*, conforme compreenderemos, em acordo com Discini (2009), carrega consigo um ponto de vista sobre o mundo, uma maneira de estar no mundo. Os estilos de outros sujeitos, evocados dentro de um texto, operam como vozes retiradas da práxis social que o enunciador faz ressoar no poema.

Outro recurso que contribui para a impressão de um diálogo em ato consiste na presença de frases inacabadas, que “voltam atrás” ou hesitam. Como por exemplo em *mas antes... antes você já sabe* (3), tais hesitações simulam uma fala que está seguindo o pensamento em ato, com suas oscilações, considerando melhor, avaliando que não é necessário repetir algo. “As leis do nosso discurso prosaico, com sua frase inacabada e sua palavra pronunciada pela metade, explicam-se pelo processo de automatização” (Chklóvski, In: Todorov, 2013, p. 90).

Ademais, considera-se também para a construção de estilos de *gêneros de discurso*, o *conteúdo temático*. Em “Alô poeta”, verificam-se figuras e temas incomuns, enquanto *conteúdo temático*, em poemas (no gênero *poema*), ou seja, que figuram como “pouco poéticos” de acordo com nosso contexto de cultura – mas que, no entanto, são recorrentes em esferas da vida cotidiana e aos gêneros discursivos a ela ligados. São exemplos as figuras e temas: *planilha de excel*

---

<sup>30</sup> “[...] o léxico, ponto de confluência do conteúdo com a expressão, não deve ser descartado para a análise de um estilo, seja qual for a natureza dessa expressão. Deve, sim, ser considerado como subsídio para o reconhecimento da organização das figuras “do mundo” que, enfeixadas em núcleos, fazem mais visíveis, mais audíveis, mais acessíveis, enfim ideia e ponto de vista intrínseco a uma totalidade “ (Discini, 2009, p. 21).

("Alô poeta (14)"), *MEI (Microempreendedor individual)* ("Alô poeta (4)"), reflexo do monitor ("Alô poeta (7)"), o mercado editorial, os juris de concursos, a academia de letras ("Alô poeta (2)"), ("Alô poeta (6)"), ("Alô poeta (7)").

Com o procedimento de *desvio*, pela figura, verifica-se uma ressemantização dos elementos evocados. Conforme mostra Lopes (1997), é possível proceder, como recurso expressivo, a uma ressemantização de expressões de função fática, que, no cotidiano, normalmente são esvaziadas de expressividade, ou seja, que passam despercebidas à nossa atenção. Isso ocorre pelo deslocamento destas de seus contextos originais. Desta forma, tais expressões ganham novos significados, estabelecem relações inéditas com outros termos e textos, e produzem efeitos expressivos específicos. É o que ocorre, no poema, com expressões como *ué*, interjeição do registro falado, ou *nem vem, ou sua brother, as quais* aparecem deslocadas do seu local normalmente esperado. Tais expressões, fora daqueles gêneros pertencentes à esfera do *diálogo cotidiano*, onde normalmente as encontramos, em outras palavras - onde figuram *norma* -, no contexto do *gênero poema*, aparecem como *desvios* e resultam em um efeito de *estranhamento*. Essa injeção de prosaicidade na poesia, que, enquanto efeito de sentido, aparece como "impropriedade", trata-se de procedimento recorrente dentre os primeiros modernistas; o que alinha Chacal, sob este aspecto, a essa "tradição".

No nível da enunciação, verifica-se, através da presença desta *figura de retórica*, a proposição de relações originais e inusitadas de certas formas da língua, especificamente relativas aos gêneros dos discursos. Do ponto de vista negativo, o sujeito enunciador procede à negação de estereótipos, dados no contexto de cultura em que se insere. Um dos efeitos de sentido desta opção enunciativa - a mistura dos gêneros *poema* e *diálogo cotidiano* - é o de aproximação e continuidade entre "a linguagem da arte e a linguagem da vida", ou seja, de diminuição da distância entre essas duas esferas de práticas sociais. Por conseguinte, tem-se como efeito desviar a poesia do lugar relativamente estabilizado em que ela se encontra, ou seja, o de desviar a poesia de seu estado atual.

Em síntese, a partir desse recurso retórico, tem-se a *desestabilização* dos gêneros tais como ele se encontram, com o efeito de *ruptura* em relação a um

certo *estado de coisas* em um contexto de cultura. Este *estado de coisas* envolve não somente formas textuais e discursivas dos gêneros, mas as práticas sociais associadas a esses, das quais são produtos e produtores. Em um plano mais profundo e abstrato, através desta figura de retórica, revela-se a afirmação e a avaliação positiva dos valores de: *descontinuidade* (vs. *continuidade*), *de individualidade* (vs. *coletividade*), e *singularidade* (vs. *generalidade*); *de autonomia* (vs. *heteronomia*) e *não-programação* (vs. *programação*); e *liberdade* (vs. *não-liberdade*)

### **Figura de retórica sobre *enunciatário***

A segunda figura de retórica que destacamos em “Alô poeta” constitui-se de figura de retórica sobre *enunciatário*; expressa por:

Desvio: [ + /enunciatário-leitor/ + /enunciatário-ator/ ]

Dado que todo gênero do discurso prevê um enunciatário típico do gênero, uma mistura de gêneros tem como consequência uma mistura de enunciatários típicos. Cria-se, assim, o efeito de um enunciatário outro, desviado daquele que se espera, em um dado contexto. Essa figura se mostra, assim, como um recurso discursivo que participa da construção da figura anterior, ou que é decorrente daquela.

Visto que o destinador-leitor, de forma geral, é um sujeito modalizado previamente por seu *contexto de cultura*, este “chega” ao texto com uma expectativa previamente formada a respeito daquela interação comunicativa e a respeito do seu próprio papel naquela interação. Os gêneros discursivos dizem respeito a formas específicas de interações típicas em um contexto mais amplo de cultura. O desvio do enunciatário típico do gênero suscita um *estranhamento*, neste destinador-leitor, a respeito de si mesmo como enunciatário de um dado contexto de comunicação.

Como já mencionado, a partir do poema “Alô poeta (10)”, temos uma virada, do ponto de vista aspectual temporal: instaura-se a ilusão de que o processo de escrever do poeta-narratário já está em processo e de que o diálogo

entre enunciador-enunciatário ocorre durante esse processo. Tem-se, assim, um valor de *duratividade* da ação do narratário. Através de pressupostos e subentendidos no discurso do narrador, bem como dos tempos verbais utilizados (o gerúndio em *escrevendo* e *escrevendo ainda?*; do presente do indicativo em *continuas*), e advérbios como *ainda*, constrói-se o efeito de uma ação *durativa* durante a situação comunicativa. Este recurso contribui para a simulação de uma interação enunciativa “em tempo real”, ou seja, “colada” à situação extralinguística em curso.

O efeito de instauração de uma ação em curso atribuída ao narratário, a nosso ver, é um dos mais importantes recursos para a construção do humor no poema-série “Alô poeta”. Em primeiro lugar, tem-se que o enunciatário é obrigado a vestir um papel inesperado, sair do seu lugar programado de apenas *enunciatário-leitor* e se tornar um *enunciatário-ator*, agora, actante da narração, deixando de ser somente actante da enunciação. Através da construção enunciativa, o enunciatário é pego de surpresa por suas próprias ações dentro da cena. É o narrador que vai, a cada poema (do 10 ao 14), informando o *enunciatário-leitor* de decisões - atos cognitivos e judiciativos - que ele próprio, *enunciatário-ator*, já tomou, e de *fazer*es que já realizou. Assim, o enunciatário-leitor é constantemente surpreendido por seu próprio papel e por suas próprias ações, ali construídos pela enunciação. Tais recursos, com constantes interpelações e informações pelo narrador acerca do seu próprio *fazer*, obrigam o enunciatário a abandonar a realidade extralinguística, vestir o papel-temático de *poeta*, e brincar junto do enunciador nessa cena.

Com estes novos tempos verbais para as ações do narratário-poeta, o presente do indicativo e o gerúndio, cria-se um efeito de tempo que está em acordo com o tempo vivido pelo enunciatário. Ainda, criam-se também desacordos entre os tempos da narrativa e o tempo extralinguístico “real”, os quais surpreendem, pois claramente trata-se de ações que não poderiam estar acontecendo concomitantemente. A cada página virada, um novo momento temporal dentro de um processo em curso é dado para o enunciatário-narratário ocupar. Este permanece sendo surpreendido por sua própria localização, em uma linha temporal, a cada momento. Por exemplo em: *ué! por que parou?* pressupõe-se uma ação para ele, que nem ele mesmo sabia que tinha tomado.

e em *continuas..? isso aí* (em “Alô poeta (13)”), o mesmo efeito se desenha. Na primeira delas, o enunciatário é informado de que está praticando uma ação, na outra, de que interrompeu esse processo. Note-se que, para que surja, em diversos momentos, esse contraste entre o *esperado* e o *inesperado*, relativos ao tempo, participam como parâmetros contextuais não apenas o tempo construído ficcionalmente, o do enunciado, mas também o tempo cronológico fora do poema, o do enunciatário-leitor. A partir do contraste entre esses dois tempos cria-se também um estranhamento.

Tal recurso está relacionado a um efeito de quebra de ilusão pelo poema, ou, de anti-ilusionismo, dado que cria um simulacro “às vistas” do enunciatário, um simulacro que se põe à mostra. O poema torna-se uma grande brincadeira de criar uma ilusão enunciativa, da qual o enunciatário é convidado a participar. Esse efeito metalinguístico também pode gerar estranhamento e humor.

### 6.3. Análise de “Alô poeta (4)”

Apresentaremos uma análise de Alô poeta (4) sublinhando nele as figuras que identificamos como favorecedoras do humor: (i) *figura de retórica sobre papel temático* e (ii) *figura de retórica sobre a relação enunciação-enunciado - (ironia)*.

#### ALÔ POETA (4)

primeiro: escreve muito, escreve pouco, escreve bem.  
depois, veja o que acontece.  
aí, mesmo que chore, ria. (relaxa os músculos da cara.)  
se fores um rebelde revolucionário  
e quiser explodir esse mundo patriarcal capitalista,  
não esqueça de tirar o MEI (Microempreendedor individual).  
pode ser útil.  
mas não esqueça. primeiro: escreve bem.

Na semântica do discurso, perfazem-se os temas: MEI; força de trabalho; capitalismo; patriarcado; revolução; pragmatismo; contradição; e, no nível da enunciação, o humor. As principais isotopias são:

- i. Isotopia *metalinguística* - o fazer poético e o sujeito poeta

- ii. Isotopia *político-econômica* - capitalismo x anticapitalismo
- iii. Isotopia da *contradição*

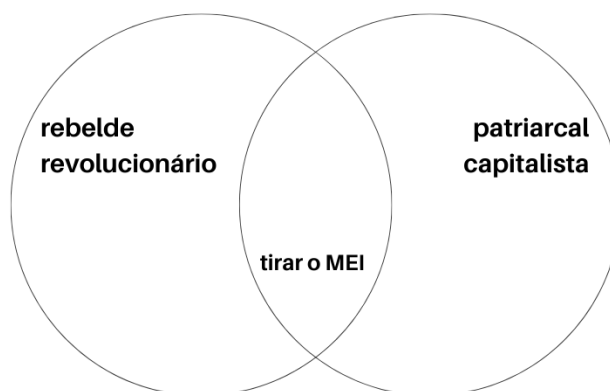
### **Figura de retórica sobre *papel temático* (paradoxo)**

Partimos de um narratário constituído pelo papel-temático *poeta*. O narrador, aqui, trata da possibilidade de o narratário-poeta identificar-se com o papel temático *rebelde revolucionário*. Associados ao estereótipo do *rebelde revolucionário* temos um *querer* e um *dever* que caminham em um mesmo sentido: a negação do capitalismo. Em outras palavras, o *fazer* e o *querer* associados a esse papel são orientados à negação do capitalismo, ou que, ao menos, não entrem em conflito com essa orientação. Isso quer dizer que, do ponto de vista actancial, espera-se que este actante ocupe determinadas posições em uma sintagmática narrativa que atendam a essa orientação: a negação do capitalismo.

Essa expectativa presente no enunciatário é constituída por um *contexto pressuposto de cultura*, o qual cristalizou um estereótipo nessa figura, com os fazeres típicos a ela associados. Em outras palavras, o *contexto pressuposto de cultura* constrói certas coerções para cada posição da sintagmática que são consideradas, na leitura pelo enunciatário, como pressupostos não enunciados. Romper com o texto esperado trazendo um texto inesperado, romper com o estereótipo, é, portanto, deslocar aquele texto do seu lugar relativamente estabilizado. Em nosso contexto de cultura, o fazer *tirar o MEI* não é um fazer normalmente associado ao papel temático *rebelde revolucionário*. Logo, através de uma retorização do papel temático *rebelde revolucionário* - uma *unidade do discurso* - temos um estranhamento e o favorecimento do efeito de humor.

A ação *explodir o mundo patriarcal capitalista*, está em acordo, ou poderíamos dizer, em relação de *junção*, com o *querer* e o *dever* do rebelde revolucionário, está associada à negação do capitalismo patriarcal e de seus valores. No entanto, é aconselhada pelo narrador, ao narratário *rebelde revolucionário*, a ação *tirar o mei*, que normalmente não vem associada a esse papel temático, que é muito mais associada ao *fazer* de um sujeito identificado aos valores do *mundo patriarcal capitalista*, a um sujeito patriarcal capitalista.

Fig-11. Figura de retórica sobre *papel temático* em “Alô Poeta (4)”



Fonte: Elaboração própria

Desta forma, constrói-se um efeito de paradoxo ou de contradição<sup>31</sup>. Tal contradição é revelada pela enunciação, como caracterizadora do papel temático *rebelde revolucionário*, uma contradição que se situa entre seu *ser* e seu *fazer*, assim como entre seu *querer* e seu *dever*. Essa contradição tem como efeito de sentido revelar a complexidade e as incoerências do valor *rebelde revolucionário* e de sua relação com o contexto sócio-histórico em que se insere.

De uma forma ampla, as figuras de retórica que expressam um sentido de contradição, como as antíteses, os paradoxos, os oximoros têm alguns efeitos de sentido que aqui, neste caso, podem ser também identificados. Veja-se o descrito em estudos de Fiorin e Discini a respeito de algumas delas. Sobre o *oximoro*, diz Fiorin: “O oximoro tem a finalidade de apreender as *aporias*, os *paradoxos*, as *incoerências* de uma dada realidade” (Fiorin 2022, p. 59, grifos nossos); “essa figura serve para expressar a *complexidade* da realidade” (idem, ibidem, p. 59, grifos nossos). Com relação à *antítese* identificada em uma análise, diz Discini: “Essas autoras recorrentemente aproximam elementos contrários e contrastantes entre si para afinar o olhar na direção do *inacabamento do próprio mundo*.” (Discini, 2005, p. 561, grifos nossos). Com a retorização do papel temático *rebelde revolucionário* em “Alô poeta (4)”, vemos

<sup>31</sup> Estamos empregando o termo *contradição*, aqui, não nas suas definições lógicas ou semióticas, e sim na acepção corrente da língua portuguesa, de “incompatibilidade entre atitudes ou fazeres de um mesmo sujeito”.



efeitos de sentido semelhantes a esses serem liberados: a aporia, o paradoxo, a incoerência, a complexidade e o inacabamento do mundo.

Assim, o papel temático *rebelde revolucionário* que, como estereótipo de cultura, apresentava contornos firmes e, em disjunção com o *mundo patriarcal capitalista*, passa a ter, sob a perspectiva apresentada aqui, suas bordas borradas, muito menos definidas, aparecendo misturado e contaminado pelo valor *mundo patriarcal capitalista*, assim, como mais complexo e contraditório. É a própria categoria *rebelde revolucionário* que é refundada e, assim, passa a ocupar um outro lugar dentro de um sistema de valores. Um efeito de nova perspectiva sobre o mundo é apresentado.

Ao mesmo tempo, no plano da enunciação, os valores semânticos de *complexidade* e *contradição* são erigidos pelo sujeito da enunciação através da discursivização – por meio do emprego da figura de retórica. Desta forma, os temas *contradição* e *complexidade* são edificados não somente no nível do enunciado enunciado, como temas, mas no nível da enunciação enunciada, igualmente. A presença dessa figura, em um nível mais profundo, mobiliza os valores: (i) *contradição vs não-contradição*, com a noção de *contradição* afirmada. Além disso, devido à ruptura com o estereótipo do papel temático de *rebelde revolucionário*, o par (ii) *continuidade vs descontinuidade* é articulado, com posicionamento do enunciador pela *descontinuidade*.

### **Figura de retórica sobre a relação *enunciação-enunciado* (ironia)**

No nível da enunciação, como uma das leituras possíveis, forma-se um efeito de *ironia*, ou seja, um efeito de desacordo, ou, disjunção, entre enunciação e enunciado, concernente, neste caso, ao papel temático *rebelde revolucionário*. A enunciação parece *duvidar*, ou não aceitar como certa, a definição mais aceita pelo senso comum para *rebelde revolucionário*, ou seja, o *ser* e o *fazer* tipicamente associados a esse *papel temático*. No entanto, essa dúvida é feita de forma implícita e indireta. Uma crítica ou problematização é colocada pela enunciação, de forma não explícita nem categórica, mas velada. Reconhece-se, então, uma figura de retórica sobre a relação *enunciação-enunciado*, tradicionalmente associada à *ironia*. Neste caso, no nível do enunciado, não

aparece a crítica ao rebelde revolucionário, enquanto, no nível da enunciação, sim, afirma-se que o rebelde revolucionário não é tão anticapitalista quanto parece, que há nele um traço *patriarcal capitalista* também.

Desta forma, não apenas constrói-se o efeito de revelação de um *segredo* (/ser/ + /não parecer/) a respeito da figura do rebelde revolucionário, mas também a própria enunciação é feita em forma de *segredo*: o que ela afirma no enunciado não é o mesmo que ela afirma na enunciação; ou seja, o *ser* e o *parecer* do enunciado estão em disjunção.

A presença dessa figura, no texto, contribui para o efeito de deslocamento do estereótipo em questão e para a instauração de um efeito de *indecidibilidade* – o que concorre para o efeito de humor no poema. A ironia, ainda, poder ser compreendida como expressão de um conflito de vozes divergentes em coexistência, “A forma da ironia em geral é condicionada por um conflito social: é o encontro em uma voz, de dois julgamentos de valor personificados e sua interferência recíproca.” (Bakhtin/ Voloshinov, s/d, p. 21). Essa questão pode estar na base da escolha enunciativa pela forma do *segredo*, a escolha pelo falar, mesmo quando isso *não pode* ou *não deve* ocorrer, conforme a moral de um dado contexto social.

#### 6.4. Análise de “Alô poeta (7)”

Em “Alô poeta (7)”, destacaremos a figura de retórica que participa da construção do humor no poema-série, a qual identificaremos como: (i) *figura de retórica sobre figura (hipérbole)*. Neste caso, o termo *figura*, em sua segunda ocorrência, diz respeito à unidade da semântica do discurso, relativa ao processo de figurativização do discurso segundo a semiótica greimasiana.

##### ALÔ POETA (7)

primeiro escreve bem. depois por curiosidade e necessidade  
 você quer acessar o lugar onde os poetas são reconhecidos.  
 depois de muitas harpias, tritongos, górgonas, hipóboles,  
 hiatos, você chega ao castelo da letra gloriosa.  
 você passa pelo cão de guarda e entra na primeira porta. cinco velhinhos velhórrimos se aproximam de ti.

“- bem vindo, mocidade. nós somos os que escolhem os ganhadores dos concursos variados. distribuímos lllláureas. seguimos os ditames da academia e zelamos pelo cânone. aqui e ali alguma ironia para alimentar essa sopa insossa.”  
 há um cheiro de mijo de gato. oferecem um copo de groselha. pula fora.  
 na outra porta será recebido por representantes do povo, dos movimentos sociais, das ligas camponesas. “- avante, companheiro! aqui te abraçamos como legítimo membro da causa revolucionária. nosso cantor dos versos inflamantes. hasta!” ali uma estante com alguns poucos livros. todos sobre a teoria da revolução, a luta dos oprimidos. poesia nenhuma. rala peito.  
 entre em mais outra. jalecos vêm te cumprimentar.  
 “- science! science! saudações matemáticas. aqui terás sempre a simpatia de quem sabe silabar e criar um alexandrino ou um poema verbivocovisual perfeito. não valorizamos o que nele se escreve. nos importa a forma. a forma, a forma. ” dá meia volta e mete o pé.  
 entre na quarta porta. serás recebido por paparazzi editores jornalistas. se apresentam:  
 “- bom dia, provedor de conteúdo, nós te celebriremos na medida em que você sempre saia bem na foto, inventando moda de acordo com os estatutos dessa nossa gafeira pop. nessas gavetas estão o público que você deseja. “e enquanto correm para fazer seu perfil e a resenha do seu livro, você sente o cheiro de enxofre e rapa fora.  
 volta pro teu poleiro e escreve bem. escreve obsessivamente. é o bastante. quando de repente a luz do teto se acende sozinha. você olha no reflexo do monitor. você se reconhece. é o bastante. volta a escrever.  
 escreve bem.

Aqui, em “Alô poeta (7)”, a *isotopia da metalinguagem* diz respeito ao contexto literário, ao trazer à tona grupos, tendências e autores representativos da cena da poesia brasileira na segunda metade do século XX, contexto em que Chacal se enquadra, e que podemos considerar, sob certo ponto de vista, contemporâneo.

O narratário, no discurso, é colocado em uma ação que ocorre em tempo presente – construída pelo uso do tempo verbal presente do indicativo. No plano narrativo, desenvolve-se um programa narrativo que se assemelha bastante ao programa narrativo canônico. Descreve-se um sujeito em um programa de busca de um objeto-valor, caracterizado por um percurso de provações, relacionadas, estas, a antissujeitos; ao final, realiza-se a conjunção do sujeito com um objeto-valor buscado. Neste percurso de provações, o *sujeito do fazer* - o narratário poeta - recebe do narrador o *poder* e o *saber* para superar essas provações, tornando-se um sujeito competente. Esta competência recebida é o *saber fazer poesia*, além do saber reconhecer e perseguir os seus próprios valores axiológicos. Desta forma, do ponto de vista actancial, o narrador ocupa a função, também, de *sujeito adjuvante*.

Os antissujeitos colocados diante do poeta são constituídos pelos grupos, instituições ou movimentos relacionados ao campo da literatura, os quais têm seus próprios programas narrativos e valores para oferecer ao poeta-narratário. Esses quatro grupos são a *academia*, a *poesia engajada/ de protesto (realismo socialista)*, os *formalistas/ concretistas* e o *mercado/ editoras*. Estes sujeitos tentam manipulá-lo, para que o *fazer* e o *ser* do sujeito-poeta estejam de acordo (em conjunção) com seus próprios valores.

O narrador atua, ainda, como sujeito sancionador - crítico e judiciador – dos contratos propostos pelos outros sujeitos, e, ao mesmo tempo, como destinador de um outro contrato. Sua sanção expressa negação dos contratos alheios e afirmação da busca, pelo poeta, e do reconhecimento dos próprios valores. O narrador não apresenta muito ostensivamente o que, na sua avaliação, seria *boa poesia*, apenas oferece alguns vislumbres de valores amplos relacionados a isso; no entanto, recusa veementemente aquelas apresentadas pelos quatro antissujeitos como *boa poesia*. Ao final, a afirmação do contrato proposto pelo narrador consiste na busca pelo próprio poeta de sua identidade e singularidade como artista, a sua voz, o seu estilo. Em outras palavras, o seu *escrever bem*. Estes, segundo o narrador, devem ser baseados em seus próprios valores axiológicos. Os últimos versos evidenciam isso, e, notadamente, funcionam como chave para a leitura de toda a série; os versos são: *volta pro teu poleiro e escreve bem. escreve obsessivamente./ é o bastante. quando de repente a luz*

*do teto se acende/ sozinha. você olha no reflexo do monitor. você se reconhece./ é o bastante. volta a escrever.* Revela-se, assim, um *programa de base* para o percurso do poeta: a conjunção do sujeito com seus próprios valores. E, assim, o *programa de uso escrever bem* revela-se como parte de um *programa de base* - a conjunção do sujeito com seus próprios valores -, o que se expressará no encontro de sua dicção, de seu estilo como poeta. A crítica feita aos demais sujeitos carrega um tom de deboche e depreciação, um riso de zombaria. Em conclusão, esse riso contribui para a expressão, por parte do narrador, de sua descrença (*não crer*) relativa aos programas apresentados por outros sujeitos, e da crença nos valores de singularidade, individualidade e autonomia do poeta perante o coletivo.

No nível profundo, temos os pares (i) *individualidade vs. coletividade*; (ii) *autonomia vs. heteronomia*; (iii) *programação vs. não-programação*; (iv) *continuidade vs. descontinuidade*.

### **Figuras de retórica sobre *figuras* (hipérbole)**

Um dos recursos que favorecem o *efeito de humor*, neste poema, concerne às construções caricaturais dos antissujeitos que aparecem no percurso do sujeito da ação. A *hipérbole*, figura reconhecida pela retórica antiga, e que pode ser descrita como o efeito de exagero do sentido, é utilizada para a construção caricatural desses antissujeitos, os quais, do ponto de vista semântico, são *figuras*. As caricaturas, aqui, portanto, são decorrentes de hipérbolos. Visto que um sentido, neste caso, exagerado, substitui o sentido previsto para aquelas figuras (unidades semânticas do discurso), constituiu-se uma retorização de *figuras*. Landowski (1992), relativamente às caricaturas presentes nas charges políticas de jornais, argumenta que a caricatura opera aumentando os aspectos sentidos pelos nossos sentidos para chamar a atenção para certas características daquilo de que se fala. O enunciador operaria através da sensibilização dos sentidos do enunciatário para que este possa melhor perceber, e, sentir, determinado valor que se quer colocar em destaque no enunciado. Neste argumento, o autor revela que o sentido do senso comum é que é, frequentemente, transformado (neste caso, aumentado), sem que se

necessite enunciá-lo. Fica evidente, neste raciocínio, a participação do *contexto de cultura pressuposto* (segundo a terminologia, que adotamos, de Lopes (1987)). Nestes casos, é o sentido do senso comum que constitui o suporte previsto e que será desviado pela figura.

No caso da caricatura no sentido primário e mais geral do termo, o discurso que servirá de referência e que será então desconstruído será simplesmente aquele, implícito, que constitui a visão "natural", *a priori*, que temos do modelo antes que ele tenha sido retratado. Será a esta apercepção primeira, necessariamente pressuposta, - a esse tipo de discurso interior que elaboramos para nós mesmos diante do mundo sem ter que enunciá-lo - que o desenhista tentará substituir por uma esquematização construída de maneira diferente que se imporá com maior evidência e que conseguirá destacar certas características plásticas do "original" que até então passavam despercebidas, a ponto de parecer, talvez, "mais verdadeiro" que o natural (Landowski; 1992, p. 242-243)<sup>32</sup>.

No caso deste poema, para essa sensibilização do enunciatário-destinatário, e para a construção da hipérbole, contribuem os recursos de sintesia, visualidade e plasticidade - através dos quais, o enunciatário seria sensibilizado através dos sentidos do corpo – ver, ouvir, cheirar, etc. Verifica-se, portanto, o apelo estésico do enunciador sobre o enunciatário. Veja-se como Fiorin analisa a maneira como o efeito de plasticidade e visualidade é construída em Homero através de recursos discursivos:

---

<sup>32</sup> No original: "*En el caso de la caricatura en el sentido primario y lo mis general del término el discurso que va a servir de referencia y a encontrarse entonces en definitiva desconstruido, será simplemente aquel, implícito, que constituye la visión "natural", a priori, que tenemos del modelo antes de que haya sido retratado. Será a esa apercepción primera, necesariamente presupuesta -a esa especie de discurso interior que elaboramos para nosotros mismos frente al mundo sin tener necesidad de enunciarlo- que el dibujante va a tratar de substituir por una esquematización construida de manera diferente que se impondrá con mayor evidencia y que logrará hacer resaltar ciertos rasgos plasticos del "original" hasta entonces inadvertidos, al punto de parecer, quizás, "más verdadero" que lo natural*" (Landowski; 1992, p. 242-243).

[...] uma das características [da poesia de Homero] é a plasticidade. [...] Essa visualidade da poética homérica é dada pela utilização de adjetivos ou de expressões de valor adjetivo bem concretos [...]; pelas comparações [...]; pela atribuição de um adjetivo concreto referente ao efeito a um substantivo abstrato designativo da causa (por exemplo, *pálido temor*), pela atribuição de uma característica bem precisa a cada personagem [...], pela tentativa de concretização maior dos substantivos comuns, seja designando os objetos por uma característica, seja atribuindo aos nomes um adjetivo bem concreto. (Fiorin, 2008, p.98)

Em “Alô poeta (7)”, esses recursos descritos por Fiorin ficam evidentes, por exemplo, com a presença dos termos *velhinhos velhêrrimos*, *cheiro de enxofre*, *cheiro de mijo de gato*, *copo de groselha*, *saudações matemáticas*, *jalecos*, entre outros substantivos (figuras) e adjetivos, concretos e específicos.

A seguir, vejamos como são caracterizados os grupos do campo literário, metaforizados por figuras, e que são, de forma geral, caricaturados. Primeiro, aparece a *academia* (*seguimos os ditames da academia e zelamos pelo cânone; [...] nós somos os que escolhem os/ ganhadores dos concursos variados. distribuímos llláureas.*), figurativizados por *velhinhos velhêrrimos*. O aumentativo em *velhêrrimos* marca um exagero de sentido, uma hipérbole. O ambiente em que se encontram é caracterizado por *cheiro de mijo de gato*. Trata-se de uma metáfora - para um valor mais abstrato - através da imagem concreta de um ambiente que não se limpa há tempos, um lugar pouco ventilado, em que o ar não circula. Ou seja, em um nível mais abstrato e temático, expressa ausência de renovação e de movimento, e o valor de paralisia. Veja-se que a figura, ao apelar para um exagero no domínio da sensorialidade, contribui para um exagero semântico, para o valor de estagnação, de ausência de movimento e de renovação dos ares.

O segundo grupo com o qual o sujeito da ação *poeta* se depara é representante do movimento da *poesia engajada*, quer dizer, um grupo que valoriza que a poesia seja colocada a serviço de causas sociais. Trata-se de uma visão de mundo, alinhada às propostas do realismo-socialismo, segundo a qual a arte deveria ser submetida às lutas sociais de seus tempos; visão que teve relevância na esquerda do país durante o enfrentamento da ditadura militar de

1964. Este grupo é descrito por características específicas como *versos inflamantes* e *ali na estante alguns poucos livros*. Esta última caracterização do grupo, de valor figurativo, fala, no plano temático abstrato, de escassez de leitura e de formação relativa à poesia, ou mesmo, de escassez de interesse pela poesia e/ ou falta de valorização deste campo da cultura.

A seguir, o narratário-poeta se depara com o grupo dos formalistas em geral - identificados pelos termos *alexandrino*, “*verbivocovisual*” *saudações matemáticas* e *jalecos* -, entre os quais se enquadram os concretistas. Através dessas características específicas e da visualidade construída, fica nítida a associação deste grupo a uma valorização - exagerada – do valor de *ciência* atribuído à poesia, feita pelo narrador.

Por fim, o último grupo antissujeito é aquele formado pelo mercado (editoras) e pelos jornalistas. Identificados, por exemplo, por: *nós te celebreditaremos* - (neologismo formado por: *tornar celebridade* e *editar*, que sincretiza dois valores: o de editar/ publicar e o de tornar famoso/ tornar celebridade). A expressão *you sente cheiro do enxofre*, tem valor metafórico. A partir do sentido partilhado pelo senso comum, que associa *cheiro de enxofre* ao diabo e ao inferno, este texto figurativo é utilizado como metáfora para veicular o valor abstrato de *más intenções, ou maldade*. Novamente, esse sentido é construído através da *caricatura*, onde estão presentes a hipérbole e a sinestesia; recurso, esse, que contribui para uma visão inusitada para estas figuras, a qual pode favorecer o riso.

Por fim, após a recusa de todos esses programas e valores apresentados por esses antissujeitos, fica evidente, por parte do enunciador, a defesa da não submissão a programas alheios e a defesa da conjunção do poeta com seus próprios valores axiológicos (estéticos e éticos). Portanto, a afirmação da *singularidade, da individualidade* e da *autonomia* do poeta, assim como do valor de *não-programação*.

## 6.5. Análise de “Alô poeta (13) ”

Relativamente ao poema “Alô poeta (13) ”, apresentaremos, brevemente, as principais isotopias do discurso e os principais temas e figuras a partir das quais



aquelas são construídas. Após isso, destacaremos a figura de retórica que reconhecemos como recurso que favorece algum humor nesse poema e contribui para o humor no conjunto da série; trata-se de figura de retórica sobre *isotopia*.

### **Alô poeta (13)**

continuas na lavoura? isso aí. ara. ara. ara.  
 “minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem”\*  
 se agrorrefloreste. esse é o seu alimento.

aqui vim apenas para te mandar essa letra:  
 a língua é sua brother. a palavra é seu sister.  
 não estão aí para te humilhar, nem te reprimir.  
 vieram par te ajudar a desenhar uma ideia,  
 fisgar o peixe que voa

você não escreve para gramáticos ou catedrais.  
 é muito comum confundir a 2ª e a 3ª pessoa do singular  
 e cometer um erro de concordância  
 ainda bem, poeta, ainda bem.  
 você veio mesmo pra discordar.

\*Manoel de Barros.

As figuras *minhocas*, *terra*, *alimento*, e, as ações de *arar*, *arejar* e *agrorrefloreste* constroem a isotopia figurativa que chamaremos *isotopia da lavoura*. A isotopia da lavoura ganha, no texto, um duplo sentido: um de valor literal, outra de valor metafórico, que consiste na isotopia do *fazer poético*, a qual chamaremos *isotopia metalinguística*, de valor abstrato e temático. Através de uma metáfora, o enunciador institui uma semelhança entre o poeta e as minhocas, que ocorre através de um valor intersector identificado tanto no *fazer* de um, como no *fazer* de outro - trata-se do valor *arejar*. Este designa a ação de trazer ar, no caso das minhocas, para dentro da terra, e, no caso do poeta, para dentro da linguagem.

Ainda na primeira estrofe, com o verso *se agorrefloreste. / esse é o seu alimento*, contrói-se o tema do alimento, portanto aquilo que nutre e mantém os seres vivos, mobilizam-se os valores de *fertilidade* e *vida*. Então, a partir da primeira estrofe veem-se presentes os pares de categorias abstratas: *permeabilidade* vs. *impermeabilidade*; *mobilidade* vs. *imobilidade*; *fertilidade* vs. *infertilidade*; Em um nível profundo, neste pequeno trecho, podemos identificar mobilizados os valores de *liberdade* vs. *coerção* (do movimento e da circulação das minhocas, e do livre desenvolvimento da vida).

A partir da segunda estrofe, com o verso *a língua é sua brother. a palavra é seu sister*, temos o tema *língua* transformado em figura. Além disso, em termos de posição actancial, a língua e a palavra aparecem como sujeitos-adjuvantes do poeta, visto que *sua brother* e *seu sister* têm o sentido de parceira/ parceiro, em seu uso coloquial, e têm valor de gíria. Ainda, com o verso *não estão aí para te humilhar, nem te reprimir*, o narrador desassocia a língua e a palavra ao valor de *opressão e não liberdade*, e as associa aos valores opostos - os de *não opressão* e de *liberdade*. Na terceira estrofe, temos as figuras de *catedrais* e *gramáticos*, e o tema da gramática, que diz respeito à normatividade na língua, compondo a *isotopia metalinguística*. Através dessa isotopia são mobilizados os valores abstratos de normatividade, tradição, adequação, previsibilidade, programação e coerção. Em oposição, é sugerida pelo narrador ao poeta uma escrita caracterizada pelos valores de não normatividade, inovação, não adequação, imprevisibilidade, não-programação e liberdade.

Por fim, no último verso, *you veio mesmo para discordar*, uma outra isotopia temática é sutilmente desencadeada. Abre-se uma leitura paralela, e com isso, toda a leitura do texto é refundada. O termo *discordar* funciona como *conector de isotopias*, operando a conexão entre a *isotopia metalinguística* e a *isotopia cultural/ comportamental*.

A primeira acepção para o termo *discordar* consiste no sentido da discordância gramatical, isotopia que já vinha sendo enunciada (*é muito comum confundir a 2ª e a 3ª pessoa do singular/ e cometer um erro de concordância*). Mas, é construído um segundo sentido para *discordar*, um sentido mais amplo: trata-se da discordância no sentido comportamental-cultural, o de agir em desacordo em relação a um *status quo*. Essa segunda leitura é erigida de duas

formas. A primeira delas é devido ao fato de o verbo *discordar* estar empregado em sua forma intransitiva (sem um complemento para o qual se direciona sua ação). Isso abre a possibilidade de leitura do *discordar* em geral, sem um objeto especificado para o qual se volta a ação do verbo. Além disso, a frase *você veio mesmo para discordar*, faz referência, também, a uma noção relativamente estabelecida em nossa cultura, especialmente do Romantismo em diante, que associa à figura do poeta um indivíduo de comportamento desviante em relação aos padrões da sociedade, ou seja, que discorda não somente do ponto de vista do uso da língua, mas também do ponto de vista dos costumes e valores de sua época (“*gauche na vida*”, “*enfant terrible*”, *marginal*, etc.). Em nossa cultura, partilhamos a ideia de que, diante da língua, os poetas discordam - tomando expressão de Bertrand, os poetas desaprumam a língua em relação a ela mesma<sup>33</sup>. Esse ato de “desarrumação” da língua apresenta um significado paralelo, em um outro nível de análise: aquele da práxis enunciativa, ou seja, e do ponto de vista do ato enunciativo. Neste nível de análise, o da comunicação humana, o próprio *fazer poesia* torna-se plano de expressão para inscrição de valores de *liberdade*. Então, é essa dupla *discordância* contida no fazer poético que é evocada aqui pelo enunciador.

Ainda, no último verso, a partir desse duplo sentido de *discordar*, no nível da enunciação, tematiza-se a polissemia, o mal-entendido e as coincidências surpreendentes que a língua pode produzir.

Em suma, as principais isotopias construídas são:

- i. Isotopia *da lavoura*
- ii. Isotopia *metalinguística*
- iii. Isotopia *cultural-comportamental* - tensão indivíduo/ coletivo

No nível fundamental, temos os pares: (i) *liberdade vs. não liberdade*, (ii) *programação vs. não programação*, (iii) *individualidade vs. coletividade* (iv)

---

<sup>33</sup> “O escritor é aquele que sabe se fazer estrangeiro em sua própria língua, ele escava nela possibilidades inéditas, não percebidas até então. Ele a força a tornar-se outra. A literatura exerce, pois, por natureza, uma função crítica sobre a língua, desaprumando-a em relação a si mesma em cada obra.” (Bertrand, 2003, p. 25)

*autonomia vs. heteronomia*. Os valores euforizados pelo enunciador são os de *liberdade, autonomia, individualidade e não-programação*.

### **Figura de retórica sobre *isotopia* (metáfora e metonímia)**

Através dessa figura, duas isotopias se conectam, e, uma funciona como plano de expressão para a outra. Neste caso, referimo-nos à figura de retórica (metáfora) segundo a qual a *isotopia metalinguística* funciona como plano de expressão para a *isotopia cultural-comportamental*. Estabelece-se uma pertinência semântica entre as duas isotopias através de uma relação de *similaridade*. Então, temos a *isotopia metalinguística* como suporte previsto e a *isotopia cultural-comportamental* com aporte imprevisto, que se faz pertinente por uma relação de similaridade, ou analogia. O sema intersector que permite a relação metafórica entre as duas isotopias é o valor de *discordância*.

As duas isotopias expressam os valores do nível profundo de *individualidade, liberdade, heterogeneidade e não-programação*. Mas ainda, neste caso, além da relação metafórica entre as duas isotopias, surge uma relação de *contiguidade*, ou seja, uma relação *metonímica*. Isso porque a *isotopia comportamental* pode ser vista como englobante em relação à *metalinguística*, estabelecendo uma relação de *parte e todo* entre elas: a insubordinação em relação às normas da língua é tomada como uma parte menor da insubordinação relativa às normas sociais/ comportamentais.

Neste caso de que tratamos, a figura de retórica sobre isotopias é formada a partir de um termo *conector de isotopias*, trata-se do termo *discordar* - que carrega o sema intersector da metáfora: *discordância*. Portanto, identifica-se uma outra figura, que participa da construção desta, a qual apresentamos a seguir.

### **Figura de retórica sobre *palavra* (polissemia)**

A palavra *discordar*, no texto, é utilizada de forma a construir um *duplo sentido*, ou seja, uma polissemia para o termo. Diz o “Dicionário de Semiótica”, de Greimas e Courtés, sobre a *polissemia*:

A polissemia corresponde à presença de mais de um semema no interior de um lexema. [...]. A polissemia, entretanto, afora o caso de pluriisotopia -, existe somente em estado virtual (“em dicionário”), pois a manifestação de um lexema dessa espécie, inscrevendo-o num enunciado, elimina sua ambiguidade, realizando apenas um de seus sememas. (Greimas; Courtés; 2020, p. 376)

Vê-se que a construção polissêmica, neste caso, consiste em uma estratégia enunciativa, uma escolha do enunciador, a partir de certas coerções construídas no enunciado, para atingir determinados efeitos de sentido. Essa construção está associada à pluriisotopia e à conexão de duas isotopias. Entre os possíveis efeitos, podem ser gerados o efeito de *indecidibilidade* e o efeito de enunciar algo sob a forma do *segredo*, ao modo do /não parecer/ + /ser/, em que, através de uma isotopia manifestante, revela-se uma isotopia manifestada. Devido a isso, favorecem-se os efeitos de surpresa, de argúcia, de humor e de estesia.

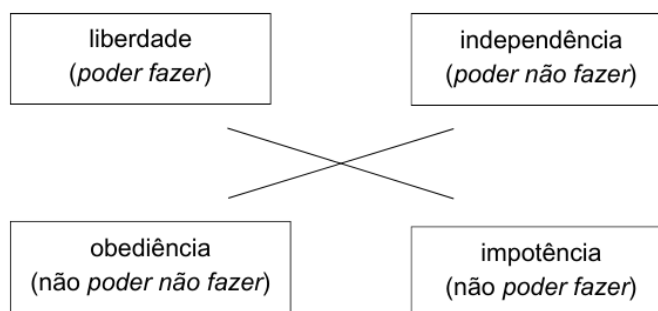
## 6.6. Enunciação e valores do enunciador

Em conclusão, temos que, no enunciado “Alô poeta”, explicita-se a defesa dos seguintes valores por parte da enunciação:

- i. autonomia (vs. heteronomia)
- ii. individualidade (vs. coletividade)
- iii. singularidade (vs. generalidade)
- iv. ajustamento (vs. programação)
- v. liberdade (vs. não liberdade)

E que, no nível fundamental, isso pode ser descrito pelos termos do quadrado da modalidade do *poder fazer*, com afirmação, por parte da enunciação, dos valores do eixo dos contrários:

- i. *liberdade e independência*



A enunciação, então, afirma os polos *liberdade (poder fazer)* e *independência (poder não fazer)*, ou seja, os valores do eixo do contrários, e, simultaneamente, nega os polos *obediência (não poder não fazer)* e *impotência (não poder fazer)*, o eixo dos subcontrários.

Como conclusão deste capítulo, desejamos demonstrar algumas importantes decorrências da arquitetura discursiva-textual, sobretudo a presença das figuras de retórica e do efeito de humor, para o nível da enunciação. Em outras palavras, apreender como as figuras de retórica e o humor participam da construção da imagem do enunciador, de seu *ethos*, assim como as suas consequências para a construção do enunciatário.

Trazemos, para isso, algumas reflexões de autores já citados ao longo do trabalho. Nestes trechos, os autores argumentam que o desvio operado pela figura é percebido no nível superior àquele da unidade em que a figura atua. Diz Lopes:

[...] sem embargo de surgir a nível da unidade da “palavra”, a metáfora é um efeito de sentido que afeta, desviando-a, a significação de toda a construção de nível superior que lhe serve de quadro periférico, ou contextual de ocorrência, sentença, oração, proposição ou enunciado. (Lopes, 1987, p. 33)

E, a seguir, Dubois *et al.* (1974) ressaltam a esse respeito:

M. Riffaterre mostrou à evidência que o *stylistic device* (que é, em todos os casos, uma metábole) era, por definição, inseparável de seu contexto, o que se compreende facilmente tendo-se em conta que a

redução do desvio sempre ocorre ao nível da unidade superior a que se integra. (Dubois *et al.*, 1974, p. 214 )

Com relação a figuras de retórica, constatamos que estas apresentam efeitos sobre o enunciado como um todo, mas também sobre a enunciação e sobre o nível das práticas enunciativas e interpretativas. Retomando a problemática das modalidades veridictórias e das modalidades epistêmicas, verificou-se que o emprego das figuras de retórica tem, como decorrência, o efeito de *segredo* modalizando o enunciado, e, do ponto de vista das modalidades epistêmicas, o efeito de *dúvida*. Então, no nível da enunciação, instaura-se o valor de *indecibibilidade* e o efeito de *revelação* de um *saber* velado. O enunciador é aquele que coloca em *dúvida* o que era certo, e ao mesmo tempo é aquele que desvela/ revela, um *segredo*, que acessa um saber recôndito e o traz à luz diante de seu enunciatário, compartilhando com este um *saber*.

Ainda, o emprego das figuras de retórica traz consequências para o enunciatário. Observa o grupo de Liège, retomando Jakobson: “[...], como aliás Jakobson observou, a linguagem retórica permite curiosas distorções dos atores do processo” (Dubois *et al.*, 1974, p. 38); em nota, trazem a citação do linguista russo: “A uma mensagem com duplo sentido correspondem um destinador desdobrado, um destinatário desdobrado” (Jakobson, *apud* Dubois *et al.*, 1974, p. 38). Tal reflexão nos faz pensar nos termos da semiótica, que, no nível da enunciação, ocorre a instauração de *indecibibilidade*, portanto, de *dúvida*, o que afeta não somente a imagem do enunciador, mas constrói um enunciatário que descobre um segredo, um novo saber até então velado, e que é colocado, ele mesmo, em *dúvida*. Então, reconhecemos em nossa análise que o uso retórico da língua, ou seja, o emprego das figuras de retórica, integra as estratégias enunciativas do enunciador, que, em conjunto, constroem a imagem do enunciador e a do enunciatário.

Analisando tais decorrências do uso da linguagem trópica, do ponto de vista dos valores do sujeito da enunciação de “Alô poeta”, tem-se como efeito de sentido o de uma resistência a tomar a “realidade” como certa, ou como dada, ou seja, um efeito de resistência aos valores recebidos de cultura, dados pelo coletivo, o *grupo social*. Ao mesmo tempo, essa ruptura com o que é dado pelo

coletivo constrói a afirmação de uma percepção inédita e individual sobre a realidade, o que está relacionado, portanto, aos valores de *singularidade*, *individualidade*, *autonomia*, *não programação* e *liberdade*. Desta forma, tem-se que o próprio emprego das figuras de retórica – enquanto escolha enunciativa –, reforça e reafirma, no nível da enunciação, os valores de: (i) *autonomia*; (ii) *individualidade*; (iii) singularidade; e, (iv) liberdade –valores já reconhecidos na análise do nível do enunciado.

A negação do *status quo* linguageiro e dos estereótipos discursivos-textuais da cultura constrói o efeito de *irreverência* (*não reverência*) e de desacato (*não acato*) da enunciação. No caso deste *corpus*, o registro prosaico, o léxico escolhido, as figuras e os temas tratados têm como efeito borrar as fronteiras entre as esferas da vida cotidiana e da arte, misturando-as, ou colocando-as em conjunção. Diz Cacaso, poeta da mesma geração, a respeito desse aspecto da obra de Chacal: “[...] a atitude de Chacal visa aproximar a poesia da vida, o suficiente para que sofra contaminações, gerando *focos de infecção* que apresentam curiosidade para a análise” (Brito, 1997, p. 20). Reconhecemos que a mistura de *gêneros do discurso* - a conjunção de campos da cultura normalmente disjuntos – contribui para tal efeito de sentido, o de borrar as fronteiras bem delimitadas entre *poesia* e *vida cotidiana*, fundando perspectivas inéditas sobre essas esferas de práticas sociais. O humor neste contexto tem como efeito a valorização da diversão e do prazer, e como consequência a valorização do *não-utilitarismo* da língua. No contexto de uma cultura capitalista, para a qual o utilitarismo consiste em um valor importante, o enunciador nega esses valores, afirmando sua singularidade e autonomia diante da sociedade. Além disso, através do *fazer rir*, o enunciador convida o enunciador para a diversão e o prazer compartilhado.

Trazemos, neste ponto, reflexões feitas pelo historiador cultural Elias T. Saliba<sup>34</sup> em “História cultural do humor: Balanço provisório e perspectivas de pesquisas”, a respeito do humor e do humorista. O autor propõe que a atitude do humorista se assemelha a um desprendimento diante da realidade tal como ela se apresenta, a qual seria comparável à disposição de uma criança diante

---

<sup>34</sup> Professor titular em Teoria da História pela USP e pesquisador na área da história cultural do humor.



do mundo, ambos tendo em comum uma “entranhada incapacidade de tomar a realidade como ponto pacífico” (Saliba, 2017, p. 31). Haveria no humorista a disposição de olhar para as coisas do mundo “como se fossem uma adivinha” (idem, ibidem, p. 31)<sup>35</sup>. Mas, em termos de modalidades epistêmicas, o que seria esse olhar dos humoristas aqui descrito - desprendido de certezas e que interroga a realidade como uma adivinha - se não, ato epistêmico de *duvidar* daquilo que é normalmente apresentado como certo, e, o de *admitir* aquilo que é rejeitado pelo senso comum?

No poema analisado aqui, percebemos o enunciador também indaga a as formas fixadas pelo hábito ou pela tradição, tanto relativas à língua, como a valores axiológicos de seu contexto histórico-social realidade tal como estas fossem adivinhas. Temos, portanto, um enunciador irreverente, que desacata as formas recebidas de cultura e que, ao romper com ela, afirma sua própria singularidade, sua originalidade e sua autonomia. E isso se dá pelo recurso discursivo que constituem as figuras de retórica.

Através do deslocamento dos estereótipos de seus lugares, que estão na base efeito de humor, o enunciador convoca o enunciatário a adentrar lugares inesperados com seu pensamento e sua sensibilidade. Esse sentir ligado ao humor, que se manifesta no riso, de forma geral, em “Alô poeta” é um sentir eufórico, e, por vezes, contraditório também, ao mesmo tempo eufórico e disfórico.

Por um lado, reconhecemos algumas figuras e papéis temáticos (estereótipos) colocados como objetos de um riso de zombaria, um riso sarcástico, por parte da enunciação, como em “Alô poeta (4)” e “Alô poeta (7)”. Por outro, encontramos muito presente um *riso agregador*, que põe o enunciatário do lado do enunciador para, juntos, rirem da língua que compartilham, das coincidências que ela proporciona, das polissemias (*duplos sentidos* e das *pluriisotopias*), das descobertas de isotopias que se revelam ao longo do texto, que funcionam como um jogo de esconde-esconde entre enunciador e enunciatário. Ainda, ri-se também de certos estereótipos de cultura, como algumas frases prontas, certos gêneros discursivos. Ou seja, o

---

<sup>35</sup> Segundo Saliba (2017), diversos autores, de diferentes campos do conhecimento, sugerem a associação entre a atitude mental dos humoristas e a das crianças.

enunciatário é convidado a olhar sob outra perspectiva para a cultura que compartilham. Aquilo que é transformado em objeto de riso - a mesma língua e o mesmo contexto de cultura – engloba tanto enunciador quanto enunciatário, ou seja, o enunciador, ao fim, também ri de si mesmo.

Em suma, no nível da enunciação, a presença do humor e das figuras de retórica constroem tanto um enunciador como um enunciatário desviados, movidos de seus lugares previstos. Essa nova percepção erigida entra em choque com a expectativa que o enunciatário-leitor tinha sobre si mesmo enquanto destinatário da comunicação. Dado que o sujeito enunciatário-leitor se funda sobre os valores de sua cultura, de sua língua e dos contratos fiduciários que estes lhe propõem – emerge um sujeito enunciatário-leitor transformado, diferente de si mesmo antes da interação e do contrato de fidúcia propostos pelo poema. Em outras palavras, “nasce” um novo sujeito.

## 7.

**CONCLUSÃO**

*Le rire est le dynamisme même. Son drame est celui du mouvement: la naissance et la mort.*<sup>36</sup>  
(Karassev, In: Bertrand, 1993b, p. 104)

***Ver as coisas de modo diferente***

Como uma das conclusões, verificamos a importância das figuras de retórica, como procedimento discursivo-textual, para a construção do efeito de *humor*. Partindo das reflexões acerca da estesia e das características discursivas-textuais responsáveis por esse fenômeno, “Simples desregramento da percepção [...]. Ou dispositivo genético particular que leva alguns a ver as coisas de modo diferente” (Greimas, 2017, p. 81), verificamos que o dispositivo discursivo-textual, que favorece o humor, em Chacal, se assemelha, em muitos aspectos, àquele que caracteriza a estesia.

Relativamente à arquitetura textual de nosso *corpus*, as figuras de retórica – as chamadas *figuras vazias* - exercem papel significativo. Pudemos constatar, a partir da análise de nosso *corpus*, que, de acordo com certas propostas no seio da semiótica, as figuras de retórica se mostram relevantes para a produção do efeito de humor. Através do efeito de *deslocamento dos sentidos*, a presença das figuras se mostraram ligadas aos efeitos de criatividade, de nova leitura sobre o mundo, de *estranhamento* e de surpresa. Este dispositivo discursivo-textual identificado participa do favorecimento do efeito de *humor* nos textos de Chacal analisados.

Além disso, notamos que tais mecanismos discursivos – as figuras de retórica - podem ser aplicados a elementos do nível transfrástico da língua, ou seja, a unidades pertencentes ao domínio do discurso. Isso mostra a relevância dos estudos de figuras de retórica para os estudos dos discursos e dos textos,

---

<sup>36</sup> “O riso é o próprio dinamismo. Seu drama é o do movimento: nascimento e morte “ (Karassev, In: Bertrand, 1993b, p. 104, tradução nossa).

e, em última análise, para a compreensão da formação dos sentidos. Concernente ao nosso *corpus*, verificamos que o uso de figuras de retórica especialmente sobre *unidades do discurso* e sobre *gêneros do discurso* mostraram-se elementos fundamentais para a construção do efeito de humor nestes textos.

Por fim, concluímos em nossa análise que, do ponto de vista do sujeito que é afetado pelo humor, a apreensão humorística, semelhantemente à apreensão estética, também pode ser percebida como um *desregramento da percepção* e pela criação de releituras do mundo, de diferentes formas de se construir a “realidade”.

### **O contexto como condição para o humor**

Decorrente dessa constatação primeira, revela-se outra conclusão a respeito do *humor* presente em nosso *corpus*. Trata-se do papel nevrálgico que adquire a noção de *contexto* (tanto o *contexto posto* como o *contexto pressuposto de cultura*) para a construção do efeito de humor, visto que essa noção se mostra fundamental para a edificação das figuras de retórica elas mesmas. Do ponto de vista dos estudos dos discursos, mostra-se a noção de *contexto* central, portanto, fundamental para a questão do *humor*, a ponto de verificar-se o *contexto* como condição do *humor*. Dos estudos retóricos, evidenciou-se que as figuras de retórica definem-se como mecanismos operadores de comutação entre contextos: mais especificamente, operam a comutação de um *contexto próprio* por um *impróprio*. O *contexto próprio* é aquele associado à ideia de *norma*, enquanto o *impróprio* é relacionado à ideia de *desvio*. Mas é apenas a partir da noção de *norma* que o efeito de *desvio* pode surgir; ou seja, a noção de *norma* é condição para a existência da noção de *desvio*; e o sentido *próprio* é condição para a existência do sentido *impróprio*. Em termos mais pertinentes à semiótica, diremos, é somente a partir de uma dada *previsibilidade* que pode emergir o valor de *imprevisibilidade*.

Mas o que é relevante sublinhar, a respeito da noção de *contexto*, e que este estudo sobre o humor nos trouxe à luz, é que: em uma operação de comutação, por uma figura de retórica, entre os contextos em jogo, aquele que

serve como *suporte programado* não necessariamente é enunciado ou verbalizado. Frequentemente, o que entra em jogo na comutação são concepções compartilhadas pelo senso comum, que sequer precisam ser enunciadas para serem evocadas. Trata-se, portanto, nestes casos, de um jogo entre aquilo que se enuncia - o enunciado - e o *impessoal da enunciação*, o “murmúrio impessoal dos discursos que milhões de falas engendram” (Bertrand, 2003, p. 31). Desta forma, observa-se que a dimensão impessoal da enunciação participa da enunciação e do enunciado, notadamente, nas hipóteses de leitura que se formam nos leitores – as quais são frustradas com o procedimento que produz o humor; “[...] esses blocos pré-fabricados e ‘pré-moldados’ de discursos atestam na superfície a impessoalidade da enunciação” (Bertrand, 2003, p. 31).

São os *contextos pressupostos de cultura* que determinam uma série de contratos de fidedignidade, os quais estabelecem formas de organização figurativa e temática do mundo e, em nível abstrato, determinam valores e valências. Mas diversos níveis de contextos, que se encaixam e se sobrepõem uns aos outros, formam o contexto maior de cultura, de forma que diversos contratos são estabelecidos em diversos níveis de contexto - podem ser eles, por exemplo, a obra de um autor, uma época, uma escola literária, uma prática social, uma cultura inteira. Assim, muitos níveis de contexto, nos quais se insere um enunciado se imprimem na enunciação como a parte *impessoal* da enunciação. É, pois, da posição de *negação* do sujeito da enunciação (construída em seu enunciado) diante de um contexto recebido que é possível fazer emergir o efeito de humor. Na enunciação particular que se realiza, como resposta negativa ao seu contexto, é que este último é colocado em evidência. Em um nível profundo, a operação de *negação* - relativa a um dado contexto – fundamenta o efeito de humor.

Sabemos que o *contexto sócio-histórico* age como destinador dos sujeitos da enunciação. Sendo um enunciador e um enunciatário da comunicação seres históricos e culturais, imersos em uma língua, em uma história e em uma cultura, um *contexto*, formador da competência dos sujeitos produtores de sentido, participa na formação dos sentidos. O *contexto* está inscrito na própria competência dos sujeitos da enunciação, assim como nos enunciados. “Determinar os destinadores do sujeito da enunciação corresponde a inserir o

texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas, que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido” (Barros, 2001, p. 140). Nos textos de que tratamos, a posição do enunciador diante de seu contexto designa-se como a colocação em *dúvida (negação)* dos valores e das formas recebidos de seu *contexto de cultura pressuposto*, o qual, nesse movimento enunciativo - através das figuras de retórica e do efeito de humor – acaba por ser evidenciado.

### **O sujeito da enunciação e a *vontade de mudar***

Do ponto de vista do discurso enquanto *ato*<sup>37</sup>, nos perguntamos o que se pode apreender do discurso do enunciador destes textos. Em outras palavras, que sentidos são construídos relativamente à *poética da presença* (Landowski, 2012. p.x, grifos nossos) desse sujeito enunciador, seu *ethos*, e, conseqüentemente, os valores mobilizados por ele?

Enquanto escolha enunciativa, a utilização da linguagem trópica, através das figuras de retórica - a qual “propõe as abolições das normas em vigor” (Lopes, 1987, p. 102-103) – funda como valor do sujeito da enunciação a própria *vontade de mudar*. Nas palavras de Lopes (1987): “O exame das motivações profundas das violações das normas pelo desvio nos levará a ver, na existência mesmo da *vontade de desviar*, o signo manifesto de uma *vontade de mudar*” (Lopes, 1987, p. 102-103, grifos do autor). As figuras de retórica presentes nos textos analisados expressam, elas mesmas, uma posição de negatividade do sujeito da enunciação em relação ao contexto em que se inserem, posição que afirma uma mudança. Desta forma, concluímos que um dos valores mais importantes do sujeito enunciador aqui estudado é a *vontade de mudar*. Mas esse desejo de mudança (*negação*) colocado em ato, realiza-se, simultaneamente, em um ato de *comover* o enunciatário. Há, portanto, essa especificidade do enunciador, o qual, em seu movimento de negação e de mudança, convoca, pela sensibilização, o enunciatário para junto de si.

Dos estudos das *paixões*, apreendemos o humor como decorrente de uma interação entre os sujeitos, na qual são colocados em circulação entre os

---

<sup>37</sup> “[...] ato de geração de sentido, e por isso mesmo, ato de presentificação” (Landowski, 2012. p. x)

sujeitos (i) um *saber/crer* (ao modo do *segredo*), junto a (ii) um *fazer sentir* (ao modo do *rir*, uma emoção eufórica) expresso no *riso*. Trata-se, portanto, de um programa de compartilhamento de um *saber/crer* e de um *fazer sentir* uma emoção eufórica. Verificou-se o efeito de *segredo* e o efeito de *dúvida* como efeitos de sentido importantes construídos por esse enunciador e associados ao efeito de humor. Concluímos que o enunciador de nosso *corpus* admite a possibilidade de coexistência de contrários e a incerteza em relação aos valores de seu contexto.

A afirmação dos valores de *singularidade*, *individualidade*, *autonomia*, *não programação* e *liberdade* aparece imbuída de ludicidade e modalizada por um *sentir* eufórico: o prazer do humor. Em suma, do ponto de vista do *ato de presentificação* por parte do sujeito enunciador, evidencia-se uma *vontade de mudar* junto a um *sentir eufórico*. E, junto a esse movimento de negação e de mudança, por parte do sujeito enunciador, verifica-se a convocação do enunciatário para junto de si, através do *sentir*. Em outras palavras, no ato produzido pelo discurso do enunciador expressa-se também como ato de *comover* o enunciatário.

### ***Um momento de inocência***

Porque se chamavam homens, também se chamavam sonhos [...]. (Nascimento; Borges; Borges, 1978)

Retomamos a expressão presente em “Da imperfeição”, de Greimas, a respeito da percepção estética vivida por Robinson, tal como descrita pelo personagem mesmo: “um momento de inocência”<sup>38</sup>. Esta ideia, a qual, no contexto de “Da imperfeição” designa a apreensão estética, e, que, portanto, expressa uma fratura na cotidianidade, um momento de deslumbramento e de

---

<sup>38</sup>Trecho completo: “A relação com a própria experiência “vvida”, todavia, como se ela não pudesse ser dada diretamente, não é retomada senão mais tarde, quando Robinson se põe a refletir sobre “o êxtase que o havia possuído” e a buscar-lhe um nome, chamando-o de “*um momento de inocência*”. (Greimas, 2017, p. 30, grifos nossos)

ressementização da vida cotidiana, enfocamos como significativa em nossa a reflexão sobre o humor. Relativamente à estesia, compreendemos tal expressão como manifestação de uma certa atitude de inocência do sujeito diante do mundo, como o estado de um sujeito que tem o seu *saber* e seu *crer* pouco estáveis, ou, desestabilizados, como expressão de uma postura diante do mundo em que os valores não são fixos, tal qual para o olhar de uma criança.

Relacionamos essa visão a respeito da ideia de estesia - como *um momento de inocência* - a uma reflexão apreendida de estudos do campo da história cultural do humor. Trata-se do paralelo, descrito por Saliba (2017), entre o olhar do humorista e o olhar da criança, o qual é proposto por alguns teóricos de diferentes áreas a respeito do humor.

Muitos autores sugeriram a proximidade desta atitude mental dos humoristas e *clowns* com as crianças [...]. A credulidade infantil e, ao mesmo tempo, sua capacidade de enganar, sua disponibilidade para adaptar-se, para viver integralmente o instante, exilada de uma lógica racionalista e mobilizada para jogar com a linguagem: para se verificar a realidade é necessário vê-la brincando na corda bamba da linguagem (Saliba, 2017, p.30-31).

Mesmo se tomarmos a visão da criança, aqui descrita, apenas com valor de metáfora, tal proposição nos parece elucidativa para a descrição do efeito de humor. A criança é aquela que interroga o mundo à sua volta, que vê a realidade por diferentes ângulos para poder compreendê-la, que não tem certezas sobre os simulacros da língua e da cultura em que se insere, que não se fixa sobre eles, que admite muitas possibilidades de existências, ainda que contraditórias.

Então, a ideia de *momento de inocência*, descrito por Tournier, como descrição do sentimento de deslumbre com uma descoberta, como atitude de desconhecer a realidade para redescobri-la de uma outra maneira, parece ligada ao *estranhar*, ao *duvidar* e ao *sonhar* “outros mundos” relacionados à poesia e à arte, “A grande função da arte não é dizer o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências [...]” (Fiorin, 2008, p.53). Mas, se revelou muito semelhante à do poeta, o qual produz estesia, a postura do sujeito da enunciação por trás do humor, pois é a do sujeito que se permite estar no mundo brincando de se deslumbrar com a “realidade”, com os simulacros, com a língua,



com os valores e as valências; que se permite desestabilizar os contratos de fé que definem valores e, por conseguinte, definem os sujeitos. Então o humor aparece como expressão da capacidade dos sujeitos de, juntos, se deleitarem com as desestabilizações da língua e dos sentidos e, que, com isso, brincam de criar mundos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. M./ VOLOSCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica)**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926. s/d. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=169865&pid=S1809-5267200800020001700001&lng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=169865&pid=S1809-5267200800020001700001&lng=es). Acesso em: 10 de setembro de 2022.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. A comunicação humana. In: FIORIN, José Luís (org). **Introdução à linguística I**. São Paulo: Contexto, 2019. V. 1

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas; FFLCH/ USP: 2001

BATESON, Gregory. **The position of humor in human communication**. 1953? . Disponível em: <http://134.184.131.111/Books/Bateson-humor.pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2021.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BERTRAND, Denis. **Ironie et humour: Le discours renversant**. In: BERTRAND, Denis (org.). *Revue Humoresques*, n. 4, p. 27-41, jan. 1993b. Disponível em: [http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor\\_n\\_4\\_80Mo.pdf](http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor_n_4_80Mo.pdf). Acesso em: 19 de maio de 2021.

BERTRAND, Denis. **Introduction**. In: BERTRAND, Denis (org.). *Revue Humoresques*, n. 4, p. 7 - 8, jan. 1993a.. Disponível em: [http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor\\_n\\_4\\_80Mo.pdf](http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor_n_4_80Mo.pdf). Acesso em: 19 de maio de 2021.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

CHACAL. **Tontas coisas**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora: 1982.

CHACAL. Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016). São Paulo: Editora 34, 2016.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura. Textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

CÔMICO. In: **MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa**. (WEISZFLOG, Walter editor). São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

DISCINI, Norma. Diário e carta: questões de gênero e de estilo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN (4: 2005) / **Anais do IV congresso internacional da ABRALIN**. -- Brasília: [s.n.], 2005. 1600 p.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2009.

DUBOIS, J; *et. al.* **Retórica Geral**, São Paulo: Cultrix, 1974.

FIORIN, José Luiz. **As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário**. ALFA: Revista de Linguística. São Paulo, v. 32, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3798>. Acesso em: 21 abr. 2023.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2022.

FIORIN, José Luiz. **Linguística? Que é isso?**. São Paulo: Contexto, 2019.

FIORIN, José Luiz. Objeto artístico e experiência estética. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC/ Puebla: UAP, 1998.

FIORIN, José Luiz. Uma concepção discursiva de estilo. In: **Em busca do sentido. Estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, Jacques. **Le cynisme: du sensible au risible**. In: BERTRAND, Denis (org.). *Revue Humoresques*, n. 4, p. 27-41, jan. 1993b. Disponível em: [http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor\\_n\\_4\\_80Mo.pdf](http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor_n_4_80Mo.pdf). Acesso em: 19 de maio de 2021.

FONTANILLE, Jacques. **Corpo e sentido**. Londrina: Eduel; Paris: Presses Universitaires de France, 2016, c2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. 2 ed. São Paulo: Estação das letras e cores: CPS, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien. Por uma teoria do discurso poético. In: GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. 1ed.. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *O belo gesto*. Tradução de Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. Revisão e notas de Matheus Schwartzmann. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (Orgs.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

GOMES, Regina Souza. **Gêneros do discurso: uma abordagem semiótica**. Alfa, São Paulo, 53 (2): 575-594, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2132>. Acesso em: 08 mai. 2022

HUMOR. In: **Dicionário Houaiss Da Língua Portuguesa**. Houaiss, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUMOR. In: **MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa**. (WEISZFLOG, Walter editor). São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

HUMOR. In: **Michaelis Online**, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/humor/>. Acesso em: 20 abr. 2023

HUMOR. In: **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KARASSEV, Leonid. **La phenomenologie du rire**. In: BERTRAND, Denis (org.). *Revue Humoresques*, n. 4, p. 27-41, jan. 1993b. Disponível em: [http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor\\_n\\_4\\_80Mo.pdf](http://www.humoresques.fr/images/stories/PDF/Humor_n_4_80Mo.pdf). Acesso em: 19 mai. 2021.

LANDOWSKI, Eric. **Con el humor no se juega: la prensa política y sus caricaturas**. *Revista Acta poetica*, n. 13, 1992. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/522/526>. Acesso em: 18 nov. 2021.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das letras e cores: centro de pesquisas sociosemióticas, 2014.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1997.

LOPES, Edward. **Metáfora. Da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual, 1987.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô; BORGES, Márcio. **Clube Da Esquina II**. In: Clube Da Esquina II. Rio de Janeiro. Emi-Odeon. 1978. LP.

PORTELA, Jean Cristtus; SWCHARTZMAN, Matheus Nogueira. A noção de gênero em semiótica. In: PORTELA, Jean Cristtus... [et al.] (org.). **Semiótica: identidade e diálogos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

RISO. In: **Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa**. (WEISZFLOG, Walter editor). São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

RISO. In: **Michaelis Online**. 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=riso>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SALIBA, Elias T. **História cultural do humor: Balanço provisório e perspectivas de pesquisas**. Rev. Hist. (São Paulo), n.176, a01017, p.1-39. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.127332>. Acesso em: 22 nov. 2020.

TEIXEIRA, Lucia. **Gêneros orais na escola**. Bakhtiniana, São Paulo, 7 (1): 240-252, Jan./Jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/8953>. Acesso em: 08 mai. 2022.

VAZ, Valteír. (2018). **"Arte como procedimento" - 100 anos depois: Em memória de Svetlana Boym**. RUS (São Paulo), 9(12), 3-28. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.149992> Acesso em: 15 set. 2023.

ZILBERBERG, C. **Síntese da gramática tensiva**. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 33(25), 163-204. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65626>. Acesso em: 15 set 2023.

## ANEXOS

### ANEXO A – “É proibido pisar na grama”, 1979.

Fonte: Chacal, 2016, p. 229

#### É PROIBIDO PISAR NA GRAMA

o jeito é deitar e rolar

### ANEXO B – “Reclame”, 1979.

Fonte: Chacal, 2016, p. 249.

#### RECLAME

se o mundo não vai bem a seus olhos  
use lentes .....  
ou transforme o mundo.

ótica olho vivo  
agradece a preferência.

### ANEXO C – “ Poema é uma carnificina”, 2012.

Fonte: Chacal, 2016, p. 55.

#### POEMA É UMA CARNIFICINA

um tal de cortar, mexer, reescrever, amputar,  
transformar a matéria-prima em produto final a mó de  
que os vacilos, a sangria desatada, não transpareçam.  
ninguém tem nada a ver com essas plásticas em série.  
o leitor quer um rostinho bonito. nada mais.

**ANEXO D – “ Boas maneiras”, 1979**

Fonte: Chacal, 2016, p. 221.

**BOAS MANEIRAS**

de fazer café  
de fazer versinhos  
de fazer feitiço  
de fazer amor

..... tratar comigo.

**ANEXO E – “ Alô poeta”, 2016.**

Fonte: Chacal, 2016, p. 11-23.

**ALÔ POETA (1)**

escreve muito, escreve pouco, escreve bem.  
escreve nunca, escreve sempre, escreve bem.  
escreve lento, escreve rápido, escreve bem.  
depois levanta, vai ao cinema, ao teatro  
tira uma música para dançar  
depois senta e escreve bem.  
até o cansaço, até o colapso, escreve bem.

**ALÔ POETA (2)**

o mercado quer te regular.  
mas a vida não tem manual.  
invente-se!

**ALÔ POETA (3)**

depois a paz, o amor, lucy in the sky  
felicidade de bom

mas antes... antes você já sabe:  
o ranger de dentes, o degredo, as galés.  
a escritura! a escritura! a escritura!



**ALÔ POETA (4)**

primeiro: escreve muito, escreve pouco, escreve bem.  
depois, veja o que acontece.  
aí, mesmo que chore, ria. (relaxa os músculos da cara.)  
se fores um rebelde revolucionário  
e quiser explodir esse mundo patriarcal capitalista,  
não esqueça de tirar o MEI (Microempreendedor Individual),  
pode ser útil.  
mas não esqueça. primeiro: escreve bem.

**ALÔ POETA (5)**

primeiro escrever bem  
depois, ver o que acontece.

**ALÔ POETA (6)**

deixa que digam que pensem que falem.  
escreve bem.  
o sistema quer te enquadrar, rotular e jogar na produção  
mas a vida não tem passo a passo.  
é tudo ao mesmo tempo aqui agora.  
vira a mesa. chuta o balde. escreve bem.

---

## ALÔ POETA (7)

primeiro escreve bem. depois por curiosidade e necessidade  
você quer acessar o lugar onde os poetas são reconhecidos.  
depois de muitas harpias, tritongos, górgonas, hipérboles,  
hiatos, você chega ao castelo da letra gloriosa.

você passa pelo cão de guarda e entra na primeira porta.  
cinco velhinhos velhêrrimos se aproximam de ti.

“— bem vindo, mocidade. nós somos os que escolhem os  
ganhadores de concursos variados. distribuímos lllláureasss.  
seguimos os ditames da academia e zelamos pelo cânone.  
aqui e ali, alguma ironia, para apimentar essa sopa insossa.”  
há um cheiro de mijo de gato. oferecem um copo de  
groselha. pula fora.

na outra porta será recebido por representantes do povo,  
dos movimentos sociais, das ligas campesinas. “— avante,  
companheiro! aqui te abraçamos como legítimo membro da  
causa revolucionária. nosso cantor dõs versõs inflamantes.  
hasta!” ali uma estante com alguns poucos livros. todos  
sobre a teoria da revolução, a luta dos oprimidos. poesia  
nenhuma. rala peito.

entre em mais outra. jalecos vêm te cumprimentar.

“— science! science! saudações matemáticas. aqui terás  
sempre a simpatia de quem sabe silabar e criar um  
alexandrino ou um poema verbivocovisual perfeito. não  
valorizamos o que neles se escreve. nos importa a forma, a  
forma, a forma.” dá meia-volta e mete o pé.

entre na quarta porta. serás recebido por paparazzi editores  
jornalistas. se apresentam:

“— bom dia, provedor de conteúdo, nós te celebreditaremos  
na medida que você sempre saia bem na foto, inventando  
moda de acordo com os estatutos dessa nossa gafeira pop.  
nessas gavetas estão o público que você deseja.” e enquanto  
correm para fazer seu perfil e a resenha de seu livro, você  
sente o cheiro de enxofre e rapa fora.

volta pro teu poleiro e escreve bem. escreve obsessivamente.  
é o bastante. quando de repente a luz do teto se acende  
sozinha. você olha no reflexo do monitor. você se reconhecc.  
é o bastante. volta a escrever.

escreve bem.

**ALÔ POETA (8)**

primeiro você já sabe  
depois vê o que acontece

pode ser que alguém leia e curta  
todos podem passar batido  
pouco importa

é ali no corte e costura do texto  
construído ou distraído  
trocando ideia com outros poetas  
ou falando com seus fantasmas  
que está a onda o prazer

mas primeiro escreve bem  
e vê o que acontece  
só você vai saber o que fazer com isso

**ALÔ POETA (9)**

primeiro escreve bem  
depois vai procurar sua turma  
faz um zine  
inventa uma banda  
cria um sarau  
mas antes, escreve, escreve  
e fala bem porra

**ALÔ POETA (10)**

tudo beleza? escrevendo como nunca? inseguro como sempre?  
é assim mesmo. depois piora.  
conecte tuas maltraçadas à vida  
mesmo que ela não seja linda, mesmo com a coisa feia.  
respira fundo e escreve.  
escreve bem.

**ALÔ POETA (11)**

ué! por que parou por quê?  
nem vem que a musa viajou  
vc tá na fase experimental  
e aí tudo é treino, exercício.  
ah sim agora é hora da leitura fundamental  
dos gigantes, médios ligeiros e mindinhos  
então enverede-se!

lembra o seguinte:

“não adianta escrever bem  
se vc não tem o que dizer.  
se vc tem o que dizer  
é bom escrever bem.  
ler ler ler ler ler  
livros que são de lei  
livros que são de ler  
para melhor escrever.”

escreve bem.

**ALÔ POETA (12)**

hoje é sábado. você continua a escrever.  
 isso é bom. é favorável. é formidável.  
 você já ouviu o que você está escrevendo?  
 então pausa a escrita e fala o escrito.  
 cria dinâmicas. ritmos. ruídos. silêncios.  
 decora seus textos. repita-os à náusea.  
 dá pra limar uma sílaba ali uma palavra lá.  
 o poema, poeta, merece todo o cuidado, o vigor  
 na hora de fazê-lo circular (livro é apenas partitura).  
 em público, potência no corpo, segurança na voz.  
 o desejo de fazer sua reza ser nunca menos que a música.  
 nunca menos que a música. nunca menos que a música.  
 fazei valer seu amor, seu som e sua fúria, carajo.  
 mas antes de tudo, escreve bem.

**ALÔ POETA (13)**

continuas na lavoura? isso aí. ara. ara. ara.  
 “minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem”\*  
 se agrorrefloreste. esse é o seu alimento.

aqui vim apenas pra te mandar essa letra:  
 a língua é sua brother. a palavra é seu sister.  
 não estão aí pra te humilhar, nem te reprimir.  
 vieram para te ajudar a desenhar uma ideia,  
 físgar o peixe que voa.

você não escreve para gramáticos ou catedrais.  
 é muito comum confundir a 2ª e a 3ª pessoa do singular  
 e cometer um erro de concordância.  
 ainda bem, poeta, ainda bem.  
 você veio mesmo pra discordar.

\* Manoel de Barros.

**ALÔ POETA (14)**

escrevendo ainda? for sure!  
entonces escreve bem e escuta  
não que a vida seja uma planilha excel  
mas também pode não ser essa maloqueira  
jamais abolir o acaso, mas quando ele vier  
estar centrado para percebê-lo e abraçá-lo  
o corpo, esse excelente e adorável corpo  
dá-lhe um trato: escova os dentes  
penteia o estômago respira fundo  
o poema tb vc pode ajustá-lo  
prefira as essências  
atinja o outro na medula  
o tempo como o corpo e o poema ,  
também vc pode diagramá-lo  
fora compromissos inúteis  
overdose de informação  
então o que aparecer  
será apenas o precioso e desejado acaso