

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

**PEDRO DA SILVA DE MELO**

**A linguagem lúdica da trova humorística:  
escolha lexical e efeitos de sentido**

**(VERSÃO CORRIGIDA)**

**São Paulo  
2019**

PEDRO DA SILVA DE MELO

A linguagem lúdica da trova humorística:  
escolha lexical e efeitos de sentido

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de  
São Paulo como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Filologia e Língua  
Portuguesa

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elis de Almeida  
Cardoso Caretta

São Paulo

2019

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.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M5281 Melo, Pedro da Silva de  
A linguagem lúdica da trova humorística: escolha lexical e efeitos de sentido / Pedro da Silva de Melo ; orientadora Elis de Almeida Cardoso Caretta. - São Paulo, 2019.  
300 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Língua Portuguesa. 2. Estilística. 3. Humor. 4. Expressividade. 5. Trova. I. Caretta, Elis de Almeida Cardoso, orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a): Pedro da Silva de Melo**

**Data da defesa: 22/11/2019**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Elis de Almeida Cardoso Caretta**

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 e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/02/2020



---

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: MELO, Pedro da Silva de.

Título: A linguagem lúdica da trova humorística: escolha lexical e efeitos de sentido

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras

Aprovado em: 22/11/2019

<b>Participantes da Banca</b>	<b>Função</b>	<b>Sigla da CPG</b>
Elis de Almeida Cardoso Caretta	Presidente	FFLCH-USP
Ana Elvira Luciano Gebara	Titular	FGV-SP (FFLCH)
Mariângela de Araújo	Titular	FFLCH-USP
Claudio Cezar Henriques	Titular	UERJ – Externo

A todos os meus **Amigos**, ausentes e presentes, com especial carinho àqueles que já partiram.

À **Valdineia**, transbordando de afeto e gratidão

Aos meus pais, **Pedro** e **Azenete**, *in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

A **Deus**, Fonte da Vida, de tudo o que é Bom e Justo, o Grande Doutor do Universo.

Aos meus pais, **Pedro e Azenete**, *in memoriam*, cujo Amor me carregou até aqui. Ambos não estão mais aqui fisicamente, mas permanecem vivos em minha Saudade. Gratidão eterna!

À **Valdineia**, pelo companheirismo, pelo amor e, sobretudo, pela paciência, contribuindo para alegrar meus dias e não desistir dos meus sonhos.

À **Sandra**, minha irmã mais velha, pelo amor, pelo carinho e, acima de tudo, pelos cuidados diuturnos dispensados ao nosso pai, o que indiretamente me ajudou na reta final desta pesquisa.

Aos **alunos** que passaram pelo meu caminho desde 1996 quando, cheio de medo e entusiasmo, pisei em uma sala de aula pela primeira vez.

Aos meus **colegas de trabalho**, mais que colegas, amigos.

A todos os meus **amigos**, de ontem, hoje, e sempre (presentes e que já partiram), pelo companheirismo e o apoio nas horas difíceis, **Norival Leme Júnior, Rodnil Moreira e Rached Amine**.

Ao **PROF. DR. HUDINILSON URBANO**, que carinhosa e generosamente me abriu as portas da Universidade de São Paulo e me orientou no Mestrado (2011-2014).

Aos membros da Banca de Arguição, agradeço muito pelas contribuições e valiosas sugestões, a saber, **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariângela Araújo, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elvira Luciano Gebara e Prof. Dr. Cláudio Cezar Henriques**.

Aos professores com quem muito aprendi nas duas etapas da Pós-Graduação: **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ieda Maria Alves, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Norma Seltzer Goldstein, Prof. Dr. Waldemar Ferreira Neto e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vitória Regina Spanghero**.

Enfim, à **PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ELIS DE ALMEIDA CARDOSO CARETTA**, minha querida Orientadora, pela dedicação, pela paciência, pelo carinho e por ser um porto seguro para meu trabalho e ser um modelo de pesquisadora e de professora para mim. Agradeço imensamente por você fazer parte da minha vida.

*As palavras se comportam como seres caprichosos e autônomos. Sempre dizem “isto e aquilo” e, ao mesmo tempo, “aquilo e o que vem depois”. O pensamento não se resigna; obrigado a usá-las, repetidas pretende reduzi-las a suas próprias leis; e repetidas vezes a linguagem se rebela e explode os diques da sintaxe e do dicionário. Léxicos e gramáticas são obras condenadas a nunca estar prontas. (PAZ, 2012, p. 56)*



MELO, Pedro da Silva de. **A linguagem lúdica da trova humorística**: escolha lexical e efeitos de sentido. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: FFLCH-USP, 2019.

## RESUMO

Ancorada teoricamente na Estilística em interfaces produtivas com a Linguística Textual, a Análise do Discurso e a Semântica, esta tese tem por objetivo mapear os recursos estilísticos que produzem efeitos de sentido humorístico na linguagem poética, utilizando como *corpus* um conjunto de trovas humorísticas. Para tanto, privilegiou-se como recorte a análise da expressividade decorrente da escolha lexical, isto é, de como as palavras são selecionadas e empregadas por um enunciador a fim de produzir efeitos de sentido. A expressividade decorre não somente dessa seleção, como também da criação de novas unidades lexicais ou de novos sentidos, às vezes imprevistos, para o que já existe no repertório linguístico. Busca-se, então, mostrar que as escolhas e as criações lexicais produzem uma linguagem lúdica que intensifica o sentido ou até, metalinguisticamente, supera o próprio enunciado em si, produzindo sentidos mais do que o próprio assunto escolhido pelo enunciador. Embora a análise seja feita com textos poéticos, o que implica um trato especial da linguagem, os processos estilísticos não são exclusivos da linguagem literária e podem ser bastante produtivos na língua comum.

Palavras-chave: Estilística; Léxico; Humor; Expressividade; Trova

MELO, Pedro da Silva de. **The ludic language of the humorous ballad: lexical choices and meaning effects.** Thesis (Ph. D. in Languages). São Paulo: FFLCH-USP, 2019.

#### ABSTRACT

Theoretically anchored by Stylistics in productive interfaces with Textual Linguistics, the Discourse Analysis and the Semantics, this thesis has as an objective mapping the stylistic resources that produce effects of humorous sense in poetic language, utilizing a set of humorous ballads as the *corpus*. For this purpose, the analysis of the expressiveness resulting of lexical choice was determined as a focus, namely, of how the words are selected and employed by an enunciator in order to produce effects of meaning. The expressiveness not only stems from this selection, but also from the creation of new lexical units or, sometimes unexpected, new meanings, to what already exists in the linguistic repertoire. Therefore, this thesis seeks to show that the lexical choices and creations generate a ludic language that intensifies the meaning, or even, metalinguistically, surpasses the wording itself, producing meaning more than the subject itself chosen by the enunciator. Although the analysis is made with poetic texts, which implies a special treatment of the language, the stylistic processes are not exclusive to the literary language and can be very productive in common language.

Keywords: Stylistics; Lexicon; Humor; Expressiveness; Ballad Stanza

## LISTA DE FIGURAS, QUADROS E TABELAS

Figura 1 – Woodypecker, <i>The barber of Sevilha</i> .....	25
Figura 2 – Cartaz de Belmonte para a Semana de Arte Moderna (1922) .....	83
Figura 3 – Luiz Otávio .....	109
Figura 4 – Capa do livro <i>Meus irmãos, os trovadores</i> .....	109
Figura 5 – Aparício Fernandes .....	110
Figura 6 – Recorte do jornal <i>Correio da Manhã</i> , de 20/08/1966, p. 11 .....	112
Figura 7 – J. G. de Araújo Jorge .....	115
Figura 8 – Eno Teodoro Wanke.....	133
Figura 9 – Sintagma x Paradigma .....	150
Figura 10 – Metáforas sexuais - natureza masculina .....	260
Figura 11 – Metáforas sexuais - natureza feminina .....	270
Figura 12 – Metáforas: ato sexual .....	272
Quadro 1 – Variantes do humor .....	29
Quadro 2 – O chiste segundo Freud.....	30
Quadro 3 – Sátira e derrisão .....	35
Quadro 4 – Intergenericidade.....	107
Tabela 1 – Processos estilísticos e trovas analisadas .....	21-22
Tabela 2 – Temas humorísticos dos Jogos Florais de Nova Friburgo.....	117
Tabela 3 – Magníficos Trovadores em Humorismo .....	118
Tabela 4 – Efeitos sugestivos da rima.....	166
Tabela 5 – Efeitos sugestivos da onomatopeia .....	171
Tabela 6 – Uso expressivo da aliteração .....	175
Tabela 7 – Emprego expressivo do acento de duração .....	180
Tabela 8 – Uso expressivo das desinências nominais.....	183
Tabela 9 – A sátira e a pejoratividade com os sufixos nominais.....	186
Tabela 10 – O efeito cômico do trocadilho.....	192-193
Tabela 11 – Trocadilhos com nomes próprios.....	203
Tabela 12 – O efeito cômico da desagregação vocabular.....	208
Tabela 13 – Criações analógicas humorísticas .....	222

<b>Tabela 14 – A expressividade da prefixação e da sufixação .....</b>	<b>231</b>
<b>Tabela 15 – O humor em criações por justaposição .....</b>	<b>237</b>
<b>Tabela 16 – O efeito cômico da composição sintagmática.....</b>	<b>241</b>
<b>Tabela 17 – O efeito cômico dos cruzamentos lexicais .....</b>	<b>245</b>
<b>Tabela 18 – Metáforas humorísticas .....</b>	<b>259</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 1. O HUMOR: UM PROTEU SEDUTOR .....</b>	<b>24</b>
1.1 Humor: o grande Proteu .....	24
1.1.1 Duas categorias produtivas .....	29
1.1.1.1 O chiste .....	29
1.1.1.2 A sátira e a derrisão .....	32
1.1.2 Clichês e estereótipos inescapáveis: mais do mesmo .....	36
1.2 Interpretações do humor .....	40
1.2.1 As teorias modernas do humor .....	41
1.2.1.1 A Teoria da Superioridade .....	41
1.2.1.2 A Teoria da Incongruência .....	43
1.2.1.3 A Teoria do Alívio ou Tensão-Relaxamento .....	44
1.2.2 As teorias linguísticas do humor .....	46
1.2.2.1 A Teoria da Isotopia-Disjunção .....	47
1.2.2.2 A Teoria da Bissociação .....	48
1.2.2.3 A Teoria dos <i>Scripts</i> ( <i>Semantic Script Theory of Humor</i> ) .....	48
1.3 Alinhavando as ideias .....	52
<b>CAPÍTULO 2. O HUMOR E O DISCURSO LITERÁRIO: UMA ANTIGA E EXPRESSIVA RELAÇÃO .....</b>	<b>55</b>
2.1 O humor no discurso literário: uma presença significativa .....	55
2.2 A carnavalização e o grotesco: humor como subversão no texto literário .....	59
2.3 Musa gaiata: a poesia ri .....	62
2.3.1 As cantigas satíricas medievais .....	62
2.3.2 A sátira do <i>Boca do inferno</i> .....	64
2.3.3 Bocage, o implacável .....	66
2.3.4 O lado B do subjetivismo romântico .....	68
2.3.5 O riso dos parnasianos: uma poética além de vasos e estátuas .....	71
2.3.6 O humor multifacetado dos modernos e dos contemporâneos .....	82
2.4 A trova: uma forma fixa que resiste ao tempo .....	95

2.4.1 Um gênero antigo e resistente .....	96
2.4.2 Origens imemoriais .....	97
2.4.3 Conceituação e estrutura .....	99
2.4.4 Um gênero híbrido .....	105
2.4.5 Para o bem e para o mal, a trova se “institucionaliza” .....	108
2.4.6 A trova humorística nos concursos: uma visão geral.....	114
2.4.7 O humor carnalizante da “trova proibida”: o baixo e o grotesco como recursos humorísticos.....	132

### **CAPÍTULO 3. PENETRANDO NÃO TÃO SURDAMENTE NO REINO DAS PALAVRAS: A LINGUAGEM LÚDICA DA TROVA HUMORÍSTICA .....**

3.1 As palavras: “seres caprichosos e autônomos” .....	144
3.1.1 Palavras lexicais e gramaticais: ingredientes de um <i>menu</i> infinito .....	147
3.1.2 As relações na linguagem: (im)previsibilidades .....	149
3.2 Estilo e expressividade: no <i>playground</i> das palavras .....	153
3.2.1 O potencial expressivo dos constituintes sonoros .....	161
3.2.1.1 A rima: o parentesco sonoro entre as palavras.....	162
3.2.1.2 O potencial cômico da onomatopeia.....	170
3.2.1.3 A aliteração: possibilidades expressivas.....	174
3.2.1.3 O acento de duração: um uso expressivo dos fonemas vocálicos .....	179
3.2.2 Brincando com a forma e o sentido: a expressividade dos morfemas nominais .....	182
3.2.2.1 O emprego estilístico das desinências nominais.....	182
3.2.2.2 A sátira e a pejoratividade com os sufixos nominais .....	185
3.2.3 O efeito evocativo da lexia: explorando a tonalidade afetiva das palavras .	189
3.2.3.1 O trocadilho: um jogo lexical produtivo .....	191
3.2.3.2 Dividindo para multiplicar sentidos: a desagregação vocabular .....	207
3.2.4 A expressividade da neologia: quando nem o céu é o limite .....	217
3.2.4.1 O neologismo formal: novas ideias, novas lexias.....	220
3.2.4.1.1 A criação analógica humorística .....	221
3.2.4.1.2 A derivação: prefixação e sufixação em cena .....	230
3.2.4.1.3 A composição: unindo para fazer rir.....	237
3.2.4.1.4 O cruzamento lexical: um estranho no ninho .....	243

3.2.4.2 A neologia semântica: rompendo isotopias e criando sentidos .....	257
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>276</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>282</b>

## INTRODUÇÃO

*“Ai, palavras, ai, palavras  
que estranha potência a vossa!  
Ai, palavras, ai, palavras,  
sois de vento, ides no vento,  
no vento que não retorna,  
e, em tão rápida existência,  
tudo se forma e transforma!  
(...)  
Ai, palavras, ai, palavras,  
íeis pela estrada afora,  
erguendo asas muito incertas,  
entre verdade e galhofa,  
desejos do tempo inquieto,  
promessas que o mundo sopra..”  
(Cecília Meireles<sup>1</sup>)*

As palavras têm poder ou, como afirma Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*, têm “estranha potência” (1967, p. 560). Com as palavras, o homem é capaz de expressar um infinito número de ideias, sentimentos e emoções.

Entre as diversas emoções expressas pelo homem, o riso é, sem dúvida, uma das mais destacadas. De Platão até a atualidade, de um modo ou de outro, os estudiosos têm tentado compreender a gênese do riso, indagando *por que o homem ri* ou *do que ri*.

A ânsia em compreender a essência do humor acontece em parte porque o riso é um atributo humano que permeia diversos discursos em circulação na sociedade, seja o discurso humorístico propriamente dito, seja espalhado pela literatura, pelo teatro, pela publicidade ou pelos discursos ontologicamente “sérios”, como, por exemplo, o discurso acadêmico, político ou até mesmo o religioso<sup>2</sup>, de modo que entendê-lo envolve entender a própria condição humana.

O humor é uma parte integrante do repertório linguístico de todo falante que, de modo mais ou menos involuntário, é capaz de produzir enunciados que visem ao riso. Ao lado de muitos estudos que, com base na Análise do Discurso, têm se dedicado às questões linguístico-discursivas do riso, acreditamos que se faz

---

<sup>1</sup> In: Meireles, Cecília. **Obra poética**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

<sup>2</sup> Apenas para citarmos alguns breves exemplos: se assistirmos no *Youtube* a palestras de professores renomados como Leandro Karnal ou Mário Sérgio Cortella, veremos o humor presente em suas falas, oriundas do discurso acadêmico. Na política, o exemplo mais recente e polêmico é das falas debochadas do comediante Tiririca em suas campanhas para deputado federal, que não são *shows* mas propagandas políticas. No discurso religioso, um exemplo do humor como estratégia discursiva é do pastor batista Cláudio Duarte, famoso por suas prédicas sobre sexualidade em cultos evangélicos pelo país afora, marcadas por tiradas espirituosas.



necessário um estudo que contemple os aspectos lexicais do riso no texto literário, isto é, como as escolhas de palavras no texto poético produzem efeitos de sentido humorístico, de modo que, entre múltiplos discursos, o interesse desta pesquisa especificamente é o discurso literário, chamado por Maingueneau de discurso constituinte (2006b).

No escopo do discurso literário em Língua Portuguesa, o humor está presente desde a Idade Média e em diversos gêneros textuais. No entanto, devido à necessidade de um recorte epistemológico, optamos apenas pela trova, também chamada de *quadra popular* ou *quadrinha*, gênero poético de origem popular, em sua vertente humorística.

Para a realização desta pesquisa, constituiu-se um *corpus* de trovas humorísticas, a maioria premiadas em certames do gênero, promovidos por representações da União Brasileira de Trovadores em várias cidades do país. Esses concursos tiveram início em 1960, na cidade fluminense de Nova Friburgo, iniciativa que em pouco tempo foi seguida de perto por outras cidades.

É relevante observar como relações de sentido são constituídas em textos dessa natureza: no escopo das Ciências da Linguagem, além das clássicas indagações por que e do que se ri, faz-se necessário também analisar que mecanismos linguísticos são empregados pelos falantes em interação para que se desencadeiem efeitos humorísticos no discurso.

Embora vários mecanismos linguísticos atuem concomitantemente na enunciação para a produção de efeitos de sentido humorístico, a escolha lexical é um dos traços linguísticos mais salientes nesse processo. De modo que esta tese tem por objetivo geral mapear como se produzem efeitos de sentido humorístico sob a perspectiva do léxico, propondo um estudo que constitui uma “Estilística do Humor”.

A partir do objetivo geral, acima delineado, este trabalho pretende:

- pontuar as relações entre o humor e o discurso literário;
- discutir como o humor pode ser estilisticamente expressivo, apesar de uma certa tendência para a veiculação de clichês e estereótipos;
- analisar a escolha lexical e a neologia como aspectos da Expressividade;
- verificar como processos de formação de palavras podem produzir efeitos de sentido humorístico.

Conforme compreendemos, este estudo se faz necessário a fim de responder a algumas questões, que propomos a seguir:

- Como o riso pode ser tematicamente intensificado no texto literário pelo emprego expressivo do léxico?
- A partir da noção estilística de desvio, como as escolhas lexicais podem operar um desvio dentro do texto poético?
- Como a criatividade lexical contorna a tendência do humor para o clichê e o estereótipo?
- Ligada à questão anterior, como um texto humorístico pode ser estilisticamente expressivo?
- Contrapondo a noção de clichê à de expressividade, o que é expressividade no texto literário e que critérios mínimos podemos adotar para considerar um texto expressivo ou não-expressivo?
- Por fim, visto que a ciência deve se debruçar sobre questões relevantes, as conclusões que este estudo apontam são válidas para além de si mesmas, isto é, os fatos linguísticos em análise em nosso *corpus* são aplicáveis a outros discursos que circulam na sociedade?

A princípio, embora o texto humorístico literário disponha de elementos para provocar o riso, como a exploração de um determinado tema (e os tabus sociais que ele envolva e a irreverência dessa enunciação), bem como fatores extralinguísticos (tais como postura e gestos do enunciador quando há interação direta entre enunciador e enunciatário), nossa hipótese inicial é de que o emprego expressivo de determinadas unidades lexicais, a partir da noção de *estilo* como *desvio*, por seu estranhamento, intensificam esse sentido humorístico, provocando um efeito de sentido que, mesmo existente, não teria a mesma ressonância.

Como consequência, nossa terceira hipótese é a de que, sendo o texto humorístico muitas vezes constituído de estereótipos e clichês, a escolha lexical e a criação neológica contribuem para produzir textos estilisticamente expressivos, caracterizados pela originalidade, não só intensificando o sentido pretendido pelo tema abordado, mas até tornando-se o ato de dizer mais relevante do que aquilo que é dito.

Seguindo esse raciocínio, consideramos que a noção de clichê se contrapõe ao conceito de expressividade, que entendemos aqui como o afastamento gradual

do que é mais óbvio no enunciado, valorizado no plano do conteúdo, que procuraremos analisar neste trabalho.

Na medida do possível, os organizadores de concursos editam livretos com os resultados completos. Entretanto, por se tratar de uma produção literária de repercussão limitada, a tendência é que esse material acabe por se perder e cair no esquecimento, problema parcialmente contornado graças à *Internet*. O poeta José Ouverney, de Pindamonhangaba (SP), criou um site pessoal – [www.falandodetrova.com.br](http://www.falandodetrova.com.br) – cuja missão autoimposta é não permitir que isso aconteça, digitalizando e organizando todo um acervo de milhares de composições para consulta de qualquer internauta<sup>3</sup>.

O *site* serviu de base para a coleta das trovas que formam o *corpus*. Visto que os concursos de trova se consolidaram no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, nosso *corpus* abarca um período de publicações que se estende de 1965 até 2018.

Foram compilados os resultados parciais e integrais de concursos de trovas humorísticas das cidades de Bandeirantes (PR, 502 trovas), Belém (PA, 103), Belmiro Braga (MG, 20), Belo Horizonte (MG, 172 trovas), Bragança Paulista (SP, 10), Cachoeiras do Macacu (RJ, 92), Cornélio Procópio (PR, 40), Curitiba (PR, 135), Fortaleza (CE, 275), Garibaldi (RS, 89), Juiz de Fora (MG, 117), Magé (RJ, 150), Maranguape (CE, 190), Maricá (RJ, 09), Maringá (PR, 08), Natal (RN, 36), Nova Friburgo (RJ, 1943), Pedro Leopoldo (MG, 15), Peruíbe (SP, 89), Petrópolis (RJ, 05), Pitangui (MG, 85), Porto Alegre (RS, 690), Pouso Alegre (MG, 120), Resende (RJ, 59), Ribeirão Preto (SP, 387), Rio de Janeiro (RJ, 486), Santos Dumont (MG, 40), São Bernardo do Campo (SP, 313), São Gonçalo (RJ, 12), São Paulo (SP, 383), Sete Lagoas (MG, 449) e Valença (RJ, 70), num total de 7103 trovas.

Como poucos autores publicaram livros (ou não os localizamos), a maior parte das trovas citadas neste trabalho faz parte do acervo *on-line* e consta na bibliografia com o primeiro verso da composição, o evento e o ano, seguidos pelo *link* onde estão disponíveis, razão pela qual em número substancial dessas

---

<sup>3</sup> É preciso que se reconheça o valor do gigantesco trabalho (voluntário) de Ouverney. O site apresenta *links* de navegação do lado esquerdo, onde é possível pesquisar autores ou trovas premiadas em concursos. Neste último item, os concursos estão listados por cidades promotoras dos eventos e em ordem cronológica crescente. No último acesso ao site (20 set 2019), constatamos a espantosa cifra de 957 resultados de concursos (entre 1960 e 2019) digitalizados e disponibilizados para livre consulta, o que implica milhares de composições.

composições não aparece numeração de página. Nesses casos, indicamos o *link* com o resultado completo do certame da premiação.

Manualmente copiamos esse acervo do *site* para um documento de texto do Windows, resultando num arquivo de cerca de 1000 páginas de texto. Para darmos conta desse volume, a *Linguística de corpus* (LC) nos proporcionou uma ferramenta valiosa. Utilizamos um *Processador Linguístico de Corpus* (PLC), disponível da internet (no domínio [www.linguistica.insite.com.br/corpus.php](http://www.linguistica.insite.com.br/corpus.php)) e de fácil manuseio. O sistema funciona da seguinte maneira: pode-se anexar um arquivo com o texto em formato *word* ou copiá-lo em um campo. O sistema processa o arquivo e gera um relatório estatístico detalhado sobre as lexias do texto, listando todas as palavras por ocorrência e em ordem alfabética.

Foi o que fizemos com o arquivo com as trovas catalogadas do *site*, cuja versão em *word* nos serviu de *corpus de extração*. O relatório gerado pelo PLC serviu de base preliminar para fazermos uma pesquisa no próprio documento por meio do navegador, utilizando o atalho *CTRL L*. Essa metodologia da Linguística de *Corpus* foi inestimável para a realização desta pesquisa, visto que nos proporcionou uma ferramenta de pesquisa e de busca em um arquivo de grande extensão, economizando tempo e nos permitindo ter uma visão de conjunto que de modo manual jamais teríamos.

Além dessas, também extraímos parte dos textos de livros individuais, operando uma leitura manual. As trovas publicadas em livro foram colhidas de Wanke (1976, 1978), Assis (2010, 2007), Carvalho (1993), Júnior (2003), Maia (2007, 2013), Neves (2007), Silva (2013) e Mourthé (2013). Além dessas publicações individuais, consultamos três antologias, organizadas por Fernandes (1972), Wanke (1989) e Fabiano (2008).

Fizemos uma leitura preliminar das trovas catalogadas (tanto as extraídas do *site* [www.falandodetrova.com.br](http://www.falandodetrova.com.br) quanto as colhidas dos livros), organizando dois grupos de unidades lexicais: um grupo de palavras que, em seu contexto, constituíram escolhas expressivas. O segundo grupo é composto de unidades lexicais não dicionarizadas, consideradas de natureza neológica.

Esse processo de leitura e introspecção reduziu o conjunto de textos para cerca de 150. Como não lidamos com um *corpus* gigantesco ou mesmo com vários *corpora*, apesar de trabalhosa, a metodologia aqui apresentada foi eficiente para

cumprirmos nossos objetivos. Somando-se as trovas disponíveis *on-line* com as impressas, temos um acervo de mais 8000 textos, dos quais apenas uma parte é relevante para esta pesquisa.

No tocante ao neologismo, todo trabalho dessa natureza requer um *corpus de exclusão*, termo que designa um “conjunto de dicionários que servem de referência para a determinação do caráter neológico de uma unidade lexical” (ALVES, 2000, p. 12). Seguindo a proposta de Rey (1976), ao lado de outros critérios, priorizamos o critério lexicográfico, isto é, a partir desse *corpus de exclusão*, postulamos que o neologismo deve ser considerado como tal dentro do seu *contexto de produção*. Assim, mesmo que uma unidade lexical não provoque um sentimento de novidade e seja previsível dentro do sistema da língua, consideramos neológica se sua materialidade ou sentido não constarem nos normativos linguísticos disponíveis.

Assim, escolhemos os seguintes normativos: o VOLP (Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa), editado pela Academia Brasileira de Letras em 2009; o dicionário digital Caldas Aulete (s/d); o Dicionário UNESP do Português Contemporâneo, organizado por Francisco da Silva Borba; o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 5ª. ed., de 2014 e, por fim, o Dicionário eletrônico HOUAISS da Língua Portuguesa, versão em CD ROM, de 2009.

Analisamos quinze processos estilísticos em um conjunto de 113 trovas, como se vê na tabela abaixo por nós elaborada, contendo todos os processos em análise e a respectiva quantidade de textos analisados sob cada um:

**Tabela 1 – Processos estilísticos e trovas analisadas**

<b>Processos estilísticos</b>	<b>Quantidade de trovas</b>
Rima	04
Onomatopeia	05
Aliteração	06
Acento de duração	02
Uso expressivo de desinências nominais	05
Uso expressivo de sufixos nominais	05
Trocadilhos	20
Desagregação vocabular	13
Criação analógica	09

Derivação (Prefixal e Sufixal)	06
Justaposição	05
Composição sintagmática	03
Cruzamento lexical	15
Neologismo semântico	15
Total	113

Quanto ao tratamento das unidades lexicais, esta tese tem por fundamentação a Estilística em articulação com a Análise do Discurso, a Linguística Textual e a Semântica como ancoragem teórica, de modo que utilizaremos um aparato terminológico baseados nestas Ciências da Linguagem. Embora seja comumente empregado o termo “palavra”, optamos “lexia” e “unidade lexical”, preferidos nos estudos lexicais. Entendemos como “lêxico” o conjunto das unidades do sistema linguístico, embora o termo possa ser empregado como sinônimo de vocabulário.

Esta tese é organizada em três capítulos, que tratam, respectivamente, do humor, do discurso e do estilo.

No primeiro, intitulado “O humor: um Proteu sedutor”, realizamos uma breve recensão teórica a respeito do humor e estabelecemos as categorias trabalhadas em nossa análise, focalizando teorias importantes para a compreensão dos tipos do humor, as chamadas “teorias modernas” (Superioridade, Incongruência e Alívio) e as teorias linguísticas (Isotopia-Disjunção, Bissociação e Teoria dos Scripts).

No segundo capítulo, intitulado “O humor e o discurso literário: uma relação antiga”, tratamos das relações entre humor e discurso literário, procedendo a uma retrospectiva histórica de como o humor é matéria-prima do discurso literário desde as origens da Língua Portuguesa. Nessa parte revisitamos textos e estilos de Época significativos para uma visão geral do humor na Literatura, percorrendo a poesia humorística – das cantigas satíricas do Trovadorismo até a poesia dos modernistas brasileiros. O ponto central, entretanto, é a parte dedicada à trova, na qual abordamos a problemática de sua definição e estrutura, bem como uma breve história do movimento de poetas em seu entorno iniciado na década de 1950 e os certames do gênero a partir dos anos 60, focalizando a trova humorística, cuja vastíssima produção recortamos para a constituição do nosso *corpus*.

No terceiro e último capítulo, “Penetrando não tão surdamente no reino das palavras: a linguagem lúdica da trova humorística”, articulamos os dois anteriores (humor e discurso) ao conceito de estilo, procedendo à análise do *corpus* constituído. Discutimos as noções de escolha lexical, estilo e expressividade e como são constituídos efeitos de sentido humorístico e como a expressividade se manifesta, ancorando nossa análise em dois parâmetros:

1. A escolha lexical *lato sensu*, ou seja, como um enunciador procede à seleção de unidades lexicais com o objetivo de produzir determinados efeitos de sentido, selecionando e rearranjando, para isso, do acervo léxico da língua o que de forma criativa atende aos seus anseios criativos, de forma a sugerir *novas possibilidades*.
2. A *criação neológica*, uma escolha lexical *strictu sensu*, de modo que o enunciador, acionando sua competência lexical, utiliza de forma original e inovadora, unidades lexicais inéditas (não pré-existentes no acervo léxico) ou atribuindo novos sentidos a lexias já existentes.

Nos dois planos, aspectos fonológicos, lexicais e semânticos se imbricam: trata-se de planos textual, semântica e discursivamente articulados, nos quais a unidade lexical ocupa a centralidade de análise.

Entendemos que a análise estilística adquire maior consistência ao se explorarem suas relações no domínio da textualidade. Veremos como as palavras são escolhidas por um enunciador com o propósito de produzir determinados efeitos de sentido, um produto linguístico dependente de um contexto de produção e ligado a fatores extralinguísticos, o que implica dizermos que a divisão tem um caráter metodológico e didático, mas não é estanque. O uso expressivo do léxico possui um inegável aspecto semântico e discursivo, que não pode ser desconsiderado.

# CAPÍTULO 1

## O HUMOR: UM PROTEU SEDUTOR

“Humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros. Há duas espécies de humorismo: o trágico e o cômico. O trágico é o que não consegue fazer rir; o cômico é o que é verdadeiramente trágico de se fazer.”  
(Leon Eliachar<sup>4</sup>)

Do que e por que o homem ri? De pronto é necessário que se reconheça: estamos diante de uma aporia. Apesar da infinidade de escritos sobre o riso e o risível, que perpassam o pensamento humano desde a Antiguidade, a resposta não é tão simples de formular quanto a pergunta e, inclusive, podemos questionar se de fato há como responder a essa questão satisfatoriamente.

Se aceitarmos a definição brejeira da epígrafe, é possível dizer que o homem sempre fez “cócegas no raciocínio dos outros” e, para tanto, serve-se de vários meios para isto, o que torna qualquer estudo sobre humor um grande desafio.

### 1.1 O grande Proteu

Ao pensarmos no humor, evocamos a imagem mitológica de *Proteu*, retratado por Homero na *Odisseia* como *Velho do Mar*. Em uma das versões da mitologia, Proteu é filho de Poseidon e tem por principal atributo mudar de forma a seu bel-prazer. O humor é o nosso Proteu: muito já se escreveu acerca do tema, sob as mais diversas abordagens, mas, como bem aponta o historiador francês Georges Minois, “mal conseguimos delimitá-lo” (2003, p. 15). O desafio permanece vivo, pois, sendo o riso um atributo humano onipresente, sua recursividade é infinita.

O homem possui inequívoca propensão ao riso, distinguindo-se dos demais seres vivos. A sempre citável máxima aristotélica “o homem é o único animal que ri” atravessou os tempos e chega até a modernidade com Bergson, ao afirmar que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (2007, p. 2).

Conforme comenta Apte, “o senso de humor e a habilidade de rir e falar fazem dos homens seres únicos no reino animal” (1985, p. 13)<sup>5</sup>. Isto talvez explique porque rimos de desenhos animados protagonizados por animais antropomórficos,

<sup>4</sup> In: ELIACHAR, Leon. **O homem ao quadrado**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

<sup>5</sup> “A sense of humor and the ability to laugh and to speak make human beings unique in the animal kingdom”.



como a cena a seguir, extraída de um célebre desenho animado da década de 1940, exibido em emissoras de TV do mundo inteiro:

**Figura 1 – Woodypecker, *The barber of Sevilha*. 1944**



Fonte: Google Imagens

Na imagem acima, do episódio “O barbeiro de Sevilha”, de 1944, a personagem Pica Pau tem um surto psicótico em uma barbearia, enquanto canta alucinadamente a ária de barítono *Largo al factotum* (“Abram alas para o faz-tudo”), da ópera *Il Barbiere di Siviglia* (O barbeiro de Sevilha), do compositor italiano Gioacchino Rossini (1792-1868). Uma ave jamais realizaria suas ações, tais como ler avisos numa vitrine, sentar-se a uma cadeira de barbeiro, manejar uma navalha (nem tem mãos para isso), atender clientes ou mesmo cantar uma ária de ópera italiana. Sequer destruiria tudo a sua volta. Rimos das ações da personagem porque projetamos características humanas: embora surtar não seja algo propriamente engraçado, os trejeitos exagerados da personagem cômica, bem como sua sincronia com a música, provocam o riso porque a personagem é antropomórfica.

Então, por que, já que se trata de um atributo exclusivamente humano, a infinitude de estudos e a permanência da dificuldade de delimitar o humor? A primeira razão para essa dificuldade é de natureza conceitual: há diversas categorias do risível, que não são simples de diferenciar: o cômico, o satírico, a graça, o espirituoso, o chiste...

Ademais, além do problema de categorização do risível, há que se levar em conta que o humor mexe com as emoções humanas e com as relações do homem consigo mesmo e com os outros na sociedade em seu tempo histórico.

Assim, como enfrentar o desafio de delimitar um fenômeno imensurável? Seria possível retratar Proteu?

O desafio começou a ser enfrentado ainda na Antiguidade Clássica. De acordo com Miotti, foram os filósofos pré-socráticos, ainda de forma assistemática, os primeiros a esboçar reflexões sobre o humor, tratando de temas que séculos mais tarde seriam retomados pela retórica latina. Nesses primeiros instantes do pensamento ocidental, conforme a autora:

o riso como relaxamento necessário na preparação de empreendimentos sérios, os excessos a serem evitados e a recomendação para não rir de um desafortunado eram tópicos recorrentes e fundaram as bases da reflexão sobre um aspecto muito específico do humor: sua função retórica (2010, p. 21).

Fizeram esses filósofos uma distinção que se tornaria lugar-comum nos estudos sobre humor: o bom humor em contraposição ao *mau humor*, este não com o sentido de rabugice, mas como o riso considerado ofensivo.

O texto mais antigo que chegou até nós, entretanto, é um pouco posterior, o *Filebo*, de Platão, no qual o filósofo refletiu acerca do tema, igualmente sob uma ótica desfavorável. Platão via malícia ou inveja no divertimento cômico. Para o filósofo grego, o humor pode ser cruel porque as pessoas riem do que é ridículo nos outros. Miotti assim resume o pensamento platônico acerca do riso:

o tom principal da questão do riso em Platão reside na condenação moral tanto do risível como daquele que ri. O primeiro, porque não obedece à inscrição do oráculo de Delfos e desconhece a si mesmo, imaginando-se mais sábio, mais belo ou mais rico do que é na realidade; o outro, porque experimenta o vício da inveja, o invejoso se regozija com os infortúnios alheios (2010, p. 21).

A concepção platônica é próxima do que mais tarde se consolidou como “teoria da superioridade”. Linha de raciocínio semelhante tem Aristóteles, que, na *Poética*, atribui um juízo de valor relativamente negativo ao risível, por dizer que “a comédia é imitação de homens inferiores; não todavia, quanto a toda de espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo” (III, 1449b, 32-34).

Para o Estagirita, a comédia é inferior à tragédia, porque o cômico degrada o homem, enquanto a tragédia o engrandece. Entretanto, seu juízo parece menos severo que o de seu mestre, por reconhecer utilidade retórica no riso. Na *Retórica*, assevera que o “ridículo” pode servir aos propósitos do orador:

Relativamente ao ridículo, uma vez que *parece ter alguma utilidade nos debates* (Górgias afirmava, com razão, que é necessário desfazer a seriedade dos oponentes com ironia e a ironia com seriedade), já foi tratado na ‘Poética’ quantas são as suas espécies, das quais umas são apropriadas

ao caráter do homem livre, outras não, de modo que o orador poderá tirar delas a que lhe for mais apropriada. A ironia é mais adequada ao homem livre que o escárnio. O que emprega a ironia fá-lo para se rir dele próprio, o trocista, para escárnio dos outros (18, 1419b).

Notamos nesta passagem da *Retórica* que Aristóteles reconhece que o humor pode ser uma estratégia retórica eficiente, servindo para desarmar o oponente em um debate. No entanto, embora veja o humor com certa condescendência, ainda assim condena o seu uso para “escárnio” do outro, por dizer que há espécies “apropriadas” e “não apropriadas”.

O que os pré-socráticos, Platão e Aristóteles têm em comum? Tudo o que escreveram sobre humor foi desdobramento de outros tópicos, constituindo reflexões ainda embrionárias sobre o tema. As primeiras reflexões sistemáticas e mais bem desenvolvidas sobre humor na Antiguidade aparecem na obra de dois retóricos latinos, Cícero e Quintiliano.

Em *De Oratore*, de 55 a.C., Cícero dedica espaço privilegiado ao risível, no capítulo sobre a *inventio*, seção dedicada aos fundamentos do discurso. Nesse trabalho, tributário à *Poética* e à *Retórica*, Cícero formula cinco perguntas, segundo sintetiza Alberti: “qual a natureza do riso?; segundo, o que o produz?; terceiro, convém ao orador querer excitá-lo?; quarto, até que ponto?; quinto, quais são os gêneros do risível?” (1999, p. 57).

Quanto à primeira questão, Cícero diz que por se tratar de um aspecto físico, não é pertinente ao seu discurso. Quanto ao que produz, segue a definição de cômico de Aristóteles na *Poética*, dizendo que o risível é sempre alguma torpeza moral ou deformidade física. Para Cícero, o humor é conveniente ao orador, porque produz efeitos positivos no auditório, abala o adversário e torna a elocução mais agradável.

Entretanto, defende que seja usado com moderação e que não deve ser usado para atacar pessoas a quem o orador quer bem. Por fim, ainda na esteira do pensamento aristotélico, Cícero postula que há limites para o humor, que o orador não pode tratar como risíveis assuntos que despertam ódio ou misericórdia, embora possa tratar como ridículos os vícios dos homens.

Cerca de 140 anos depois de Cícero, entre 92 e 94 d.C., Quintiliano escreve a sua *Institutio oratoria*, de 12 volumes, obra voltada para o ensino da Retórica. No sexto livro, dedicado à peroração (o desfecho do discurso), trata das paixões que devem ser suscitadas nos ouvintes.

Entre essas paixões, destaca-se o risível. Assim como seus predecessores, compreende a dificuldade da sua categorização, o que não o impede de tentar definir o que faz o homem rir (*ridiculum*), propondo três pontos, segundo menciona Alberti:

o riso se extrai ou de outrem, ou de nós, ou de elementos neutros. No que concerne aos outros, ou repreendemos, ou refutamos, ou humilhamos, ou replicamos, ou iludimos. No que diz respeito a nós, falamos rindo, e, para retomar a expressão de Cícero, dizemos palavras que beiram o absurdo. Porque as mesmas palavras que são asneiras se nos escapam por imprudência, passam por elegâncias se é um fingimento. O terceiro gênero, como ele o diz ainda, consiste em decepcionar a expectativa, em tornar as palavras em uma acepção deturpada, em usar outros meios, que não concernem nem a nós nem aos outros e que, por essa razão, eu chamo de neutros (1999, p. 64).

Observa-se que Quintiliano centrou suas reflexões na natureza do riso ou, em forma de pergunta, *do que o homem ri?* De certa forma também se antecipa às teorias do humor, que veremos mais adiante, pois trata indiretamente do riso de superioridade e do riso de incongruência.

Assim como seu antecessor, os objetivos de Quintiliano eram pedagógicos: não redigiu um tratado com objetivos descritivos, mas uma espécie de manual que ensinava ao orador como usar recursos de humor na sua fala (*elocutio*) para ser eficaz e persuasivo.

Resumidamente, o que notamos nos clássicos é a intenção de descrever, mapear e classificar o riso e o risível. Da Antiguidade para cá, embora muito já se tenha escrito e avançado, a essência permanece: o que é “humor”, por que o homem ri e de que temas ri. Os Estudos da Linguagem acrescentam uma questão transversal, que perpassa as três anteriores: que mecanismos linguísticos atuam na produção dos efeitos de sentido de humor?

Começemos por uma primeira delimitação: o que é humor? Segundo Houaiss, a palavra é de origem latina e tem o significado original de “líquido secretado pelo corpo e que era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo” (HOUAISS, 2009), de modo que envolveria a disposição de um indivíduo, associada aos aspectos orgânicos.

É no século XVII que a palavra humor começa a ser associada ao universo do riso e da ironia, embora não tenhamos registros do que motivou essa acepção.

O que chamamos genericamente de “humor” abrange diversas facetas, tais como o chiste, a brincadeira, passando pelo trocadilho, a sátira, a ironia, o cômico, o

deboche (derrisão), a piada, o sarcasmo e as brincadeiras de mau gosto, como podemos ver no seguinte quadro, proposto pelo linguista belga Salvatore Attardo:

**Quadro 1 – Variantes do humor**

<b>CHISTE</b>			
	trocadilho		bon mot (tiradas inteligentes)
	sátira		
	ironia		nonsense/besteiro
<b>RIDÍCULO</b>	cômico		<b>DISPOSIÇÃO</b>
deboche/zombaria	piada		veneta/capricho
sarcasmo			
			aborrecimento/importuno/tirar sarro
			brincadeira de mau gosto
<b>BRINCADEIRA</b>			

(Trad. e adapt. de Attardo, 1994, p. 7)

O humor é, portanto, uma categoria bastante heterogênea, presente em maior ou menor grau em diversos gêneros discursivos, falados ou escritos, verbais ou não verbais.

### 1.1.1 Duas categorias produtivas

Para tornar este estudo exequível, optamos pelo recorte dos conceitos de *chiste* e de *sátira*. No escopo da sátira, optamos por incluir a derrisão. Trata-se de uma delimitação aproximativa, visto que se trata de noções bastante próximas e interconexas.

#### 1.1.1.1 O chiste

“Chiste” é a tradução da palavra alemã *witz*, sem equivalente exato para o português, sendo vertida mais comumente como “gracejo”. Trata-se de uma noção amplamente discutida por Sigmund Freud em seu clássico *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905, obra pioneira na qual procura descrever e classificar o chiste.

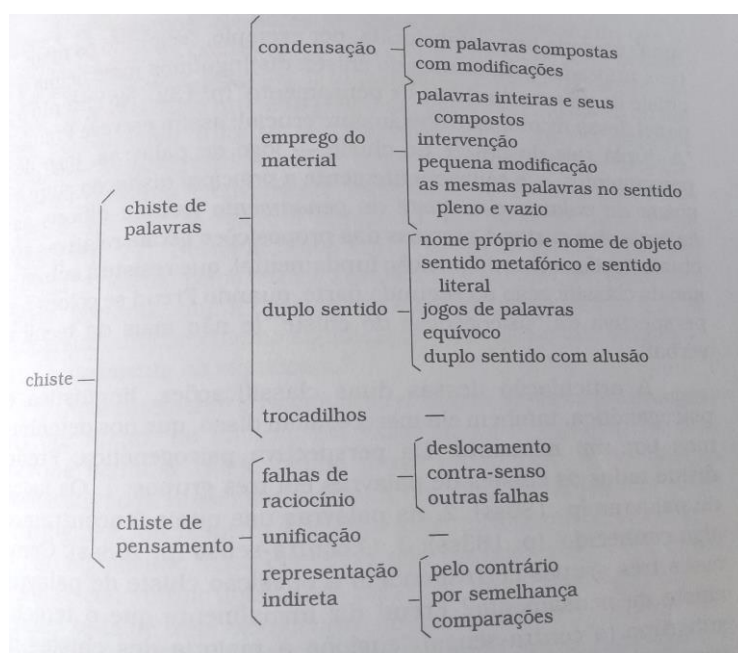
Freud postula que o *witz* é um gracejo que produz efeito de humor, mesmo que não seja essencialmente comédia. Entende que a principal característica do chiste é a brevidade, o que chama de *abreviação* ou *condensação* (1977, p. 31).

Para nós, o chiste está mais próximo do que os franceses chamam de *mot d'esprit*, um dito espirituoso.

Conquanto ancorado na Psicologia, seu trabalho nos interessa não apenas porque busca distinguir o cômico do que não é, mas porque ao analisar a formação do inconsciente, esboça uma análise da linguagem, tratando o chiste como uma construção intermediária que *envolve as palavras* e pressupõe uma *técnica*.

Em um ensaio no qual penetra nos labirintos do raciocínio freudiano, Todorov formulou um quadro sinóptico com as categorias e subcategorias propostas, nem sempre explicitadas por Freud mas identificáveis na leitura do texto como um todo.

### Quadro 2 – O chiste segundo Freud



Fonte: Todorov (1996, p. 313)

Freud divide o chiste em duas grandes categorias, o *chiste de palavras* e o *chiste de pensamento*. Assim como Todorov, também achamos discutível a dicotomia freudiana *palavras x pensamento*, pois um não existe sem o outro ou, como afirma Todorov, “nenhum chiste pode dispensar nenhum dos dois” (1996, p. 315).

O que nos parece razoavelmente operacionalizável na abordagem freudiana é que certos chistes são construídos com base no significante, como os que exploram a massa sonora. Ainda assim, no entanto, o trato linguístico no plano do significante

também repercute no significado, conforme a trova a seguir, de Wanda de Paula Mourthé, ilustra bem:

Diz a galinha d'angola:  
- Meu marido é mesmo um saco!  
Quando tiro a camisola,  
logo ele grita: - Tô fraco!  
(2013, p. 86)

Seguindo a orientação de Freud, temos um *chiste de palavra*, que explora a comicidade da onomatopeia *tô fraco*, o som emitido pelas galinhas d'angola.

O chiste explora uma ressignificação da onomatopeia, que deixa de simplesmente representar um *som*, mas passa a ter valor de *frase*. Vemos que o chiste vai além da palavra: a unidade lexical *tô fraco* passa a significar *estou fraco*, numa releitura em que o animal adquire traços antropomórficos e o macho com traços /+ humanos/ sofre de inapetência sexual.

O que Freud denomina de *chiste de pensamento* envolve falhas de raciocínio, deslocamentos (de sentido) e contrassensos (paradoxos), aspectos notadamente explorados pelo uso expressivo do léxico, conforme a seguinte trova de Antônio Tortato:

O inquérito começou  
e o inspetor é interrogado:  
- O cadáver, como o achou?  
- Morto, senhor delegado!  
(1972, p. 196)

O exemplo acima pode ser enquadrado como um chiste de pensamento, porquanto envolve uma falha de raciocínio (um ruído de comunicação) entre dois personagens retratados no pequeno diálogo. O efeito de sentido humorístico é produzido justamente pela tautologia entre “morto” e “cadáver”.

A falha do raciocínio do inspetor diante da pergunta de como estava o cadáver (pressupõe-se a posição do corpo, o local etc.) produz o contrassenso da resposta. Essa relação entre a falha de raciocínio e o contrassenso da resposta se tece pelo emprego do adjetivo derivado da forma participial do verbo *morrer*.

Os aspectos linguísticos observados por Freud – modificações das palavras, o sentido de nomes próprios e de objetos, o sentido metafórico e literal, os jogos de palavras, os equívocos e os duplos sentidos – serão analisados adiante de forma indistinta, sem a necessidade de uma separação rígida.

O que nos parece, talvez pela questão do espaço da trova, é que a maioria das composições que analisaremos nesta tese são chistes, ou seja, *gracejos com as palavras* de modo a explorar sua função poética.

#### 1.1.1.2 A sátira e a derrisão

“Sátira” (do latim, *satura*, “mistura”) é um termo polissêmico, que tanto pode remeter a um gênero histórico, quanto à natureza cômica de uma obra que ridiculariza ou critica um objeto, às vezes de forma agressiva, não exclusivamente no domínio da literatura. Nos estudos literários, tanto pode significar um gênero textual (a *sátira menipeia*), quanto uma técnica (ou modo) de organizar um gênero.

Para este trabalho, optamos pelo recorte de sátira como “qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo” (SOETHE, 2003, p. 157). Mesmo se tratando de um conceito bastante elástico, acreditamos que serve para o nosso propósito: interpretar textos cuja intencionalidade é o deboche, a troça, a crítica do outro, seja esse “outro” uma *instituição* (a sociedade ou seus costumes) ou uma *pessoa* (um tipo humano).

Na seguinte trova de Durval Mendonça, pratica-se um humor satírico, não direcionado (o que não implica a inexistência de um “muso” específico), em que a figura do deputado é diminuída por se dizer que não precisa ser alfabetizado:

Para ser bom deputado,  
nem precisa saber ler.  
Basta que diga: “Apoiado!”  
se não sabe o que dizer...  
(1972a, p. 186)

Trata-se de uma sátira certa e atemporal, típica do humor político: satiriza-se o despreparo intelectual da classe política ou, pelo menos, que não se exija preparo de um integrante do Poder Legislativo. No âmbito do chiste, qualquer um pode ser deputado, até mesmo um analfabeto (verso 2). Jamais saberemos se o poeta pensava em algum deputado específico, mas, décadas depois, a sátira permanece viva, ao representar um *tipo social*. Como não há na legislação brasileira qualquer restrição de ordem acadêmica para candidatos a cargos eletivos, pessoas despreparadas continuam sendo eleitas e o humor permanece atual.



A sátira pode se dar basicamente por redução (diminuição) ou inflação (aumento), sendo possível que um único texto combine mais de uma forma.

Na sátira por redução, como o próprio nome sugere, o objeto da sátira é diminuído, ou seja, tem suas dimensões diminuídas para acentuar um aspecto considerado ridículo, como faz a seguinte trova de Arlindo Tadeu Hagen:

- Tenho um pequeno defeito!  
E ela viu, no engano pleno,  
que o defeito do sujeito  
era pra lá de pequeno!  
(2002)

O motivo cômico é o tamanho do órgão sexual masculino, sugerido pelos dois últimos versos “o defeito do sujeito / era pra lá de pequeno!” Não basta, no contexto cômico, que o homem seja ridicularizado por um órgão sexual de pequenas dimensões: exagera-se ao dizer “pra lá de pequeno”, isto é, muito pequeno, diminuto.

Na sátira por inflação ou aumento, as características indesejáveis são ampliadas, também de forma a acentuar um traço considerado ridículo, como no caso a seguir, de Thereza Costa Val:

Na praia, o gordo nudista  
nenhum problema oferece:  
é tanta barriga à vista,  
que o resto nem aparece!  
(2000)

Trata-se do que o linguista russo Vladimir Propp denominou “exagero cômico”. Para ele:

toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir... A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, exagerá-la (1992, p. 88-89).

Na trova em questão, o exagero cômico incide sobre o tamanho da barriga. A barriga é tão grande e descomunal, que ultrapassa a cintura e impede a visão das partes íntimas. Evidentemente, por maior que seja o abdômen de um indivíduo obeso, a barriga jamais seria tão grande. Entretanto, no contexto do humor, os traços ridículos são exagerados ou aumentados, a fim de criar um quadro risível.

Essa divisão, no entanto, possui um caráter mais didático do que propriamente taxonômico: embora “redução” e “ampliação” sejam noções antinômicas, como a sátira é um recurso em que se exageram traços considerados ridículos, são hiperbólicas tanto a excessiva inflação quanto a redução.

Ademais, um mesmo texto pode ressaltar os dois aspectos concomitantemente, como o seguinte soneto de Emílio de Menezes:

L.M.

De uma magreza de evitar chuva,  
Tem a altura fatal de um para-raio<sup>6</sup>.  
Tão alto que, se o aspecto lhe rabisco,  
Na vertigem da altura até desmaio.

Hoje é o senhor do cobiçado aprisco  
De tenros diplomatas em ensaio;  
Astuto, na rizeza do obelisco,  
Não nos encara, espia de soslaio.

De alma arguta e sagaz, nada quimérica,  
Feita de tino e de sabedoria,  
Tudo a seu ver é uma função numérica.

Mas de andar e viajar tem a mania.  
- Cometa diplomático da América.  
- Judeu errante da diplomacia.  
(1980, p. 84)

Nesse soneto, intitulado laconicamente pelas iniciais, o poeta satiriza a figura de Lauro Müller, deputado catarinense que também seria alvo da galhofa de Olavo Bilac, conforme veremos mais adiante.

As características são exageradas ora para mais (“altura fatal de um para-raio”, “tão alto que... até desmaio”, “cometa diplomático”), ora para menos (“magreza de evitar chuva”, “judeu errante”), de forma que todas as características se complementam: trata-se de um homem exageradamente alto e magro, que gosta tanto de viajar que é comparado a um cometa ou ao personagem lendário *Ahasverus*, o judeu errante<sup>7</sup>.

No escopo da sátira, a derrisão (do latim, *derisio*, *derideri*, “fazer pouco de alguém”), tem o sentido de zombaria, de desprezo, de divertimento às custas de algo considerado insignificante. Conforme a definição proposta pela linguista

---

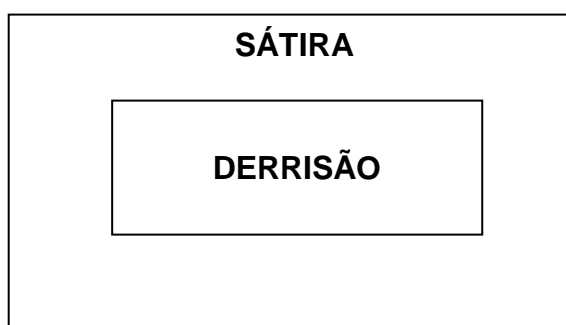
<sup>6</sup> “Para-raio” é uma licença poética do autor, visto que sua forma padrão é o plural *para-raios*.

<sup>7</sup> Segundo uma lenda medieval, um judeu chamado *Ahasverus* se negou a ajudar Cristo a carregar a cruz. Por isso, teria sido punido com a imortalidade e a vagar sem destino pela terra para sempre. A figura de *Ahasverus* é recorrente em várias literaturas do Ocidente, inclusive de Língua Portuguesa.

francesa Simone Bonnafous, derrisão é “a associação do humor e da agressividade que a caracteriza e a distingue da pura injúria” (2003, p. 36). Trata-se de uma manifestação do cômico aliado ao desprezo e à injúria, sob o signo da agressividade, de forma que a única distinção entre a derrisão e a injúria é o contexto de humor, a intenção do deboche.

Em linguagem matemática, podemos dizer que a derrisão é um subconjunto da sátira, conforme o quadro a seguir pretende demonstrar:

### Quadro 3 – Sátira e derrisão



No mesmo campo semântico do deboche e da troça, derrisão e sátira, apesar de próximos, não são conceitos necessariamente análogos: a derrisão é uma sátira demolidora, mais agressiva e pessoal, resvalando na injúria, enquanto a sátira, de forma mais ampla, não é intrinsecamente injuriosa nem visa a uma pessoa em especial, mas a um *tipo*, sem a *intencionalidade primária da ofensa*, de modo que toda derrisão é satírica, mas nem toda sátira é derrisória.

Na Língua Portuguesa, Bocage, Gregório de Matos, Emílio de Menezes e Glauco Mattoso, por exemplo, estão entre nossos mais destacados poetas satíricos, cuja verrina é caracterizada por elementos de injúria, como o seguinte exemplo extraído da obra de Bocage:

Dizem que o Caldas<sup>8</sup> glutão  
Em Bocage aferra o dente:  
Ora é forte admiração  
Ver um cão morder na gente!  
(1910, p. 157)

O alvo era Domingos Caldas Barbosa, confrade do poeta na Academia Lusitânia. O humor se constrói a partir do duplo sentido de *aferra o dente*, que

---

<sup>8</sup> Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), músico, poeta e padre brasileiro, compositor de lundus e criador da modinha. Morou vários anos em Lisboa. Pelo visto, Bocage não era muito seu fã e essa “falta de admiração” era recíproca...

significa falar mal, difamar alguém (conotativo) e morder (denotativo). Ser desancado pelo oponente não afeta a irreverência do enunciador, ao contrário, dá-lhe o mote para uma provocação.

### 1.1.2 Clichês e estereótipos inescapáveis: mais do mesmo

*“Como um burrico mourejando à nora,  
A mente humana sempre as mesmas voltas dá...  
Tolice alguma nos ocorrerá  
Que não a tenha dito um sábio grego outrora...”*  
Mário Quintana<sup>9</sup>

Se compararmos textos humorísticos de séculos passados com textos mais recentes, nos depararemos com notáveis pontos de convergência temática, o que não é mera coincidência. Para exemplificarmos essa afirmação, consideremos os dois textos seguintes, ambos de temática semelhante, um do século XVIII e outro do século XX:

Aqui jaz um homem rico  
nesta rica sepultura:  
Escapava da moléstia,  
se não morresse da cura.  
(BOCAGE, 1910, p.172)

Se sofre a mulher no parto,  
do marido é a maior dor:  
- no hospital, pagando o quarto  
e a “continha” do doutor.  
(VASQUES FILHO, 1991)

Embora separados por dois séculos, tanto o português Bocage quanto o brasileiro Vasques Filho tiveram objetivo idêntico: o riso motivado pela sátira.

No primeiro texto, satiriza-se a incompetência dos médicos (a mortalidade era alta, mesmo que se consultassem médicos, daí o chiste). Consultar ou não um médico teria o mesmo resultado: quem não morresse da doença (“moléstia”) morria dos danos colaterais causados pelos medicamentos (“cura”).

No segundo, não é a competência o atributo posto em xeque, mas um suposto espírito mercenário. Paga-se muito caro pelo quarto do hospital e, mais ainda, pelos honorários médicos, representados ironicamente pelo diminutivo “continha”.

---

<sup>9</sup> QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

No primeiro texto, o homem que morre após consultar o médico é “rico” (pobres não podiam ir ao médico, outra inferência). No segundo texto, o homem não tem plano de saúde, então é obrigado a desembolsar uma quantia significativa (o que é sugerido por “pagando o quarto” e “continha do doutor”).

Os dois textos nos colocam diante da questão da representação no humor. O conceito de *representação* é bastante elástico, com centenas de abordagens. Optamos pela conceituação proposta pelo historiador francês Roger Chartier, que o compreende como:

por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém (1990, p. 20).

Trata-se de uma relação simbólica: entendemos que, assim como um ponto de vista “sério”, o humor é uma apresentação pública do homem, de sua cultura, de suas realizações, de sua posição na sociedade em interação com os outros homens.

Por que a trova de Bocage, escrita no século XVIII, e a de Vasques Filho, escrita no século XX, mesmo com dois séculos de diferenças, produzem efeitos de humor? Porque, mesmo concisas, trazem em si mesmas o que Saliba chamou de “significados históricos acumulados” (2002, p. 16), que nos parece uma maneira eficaz de compreender o conceito de *representação*.

Para o historiador Ciro Flamarion Cardoso, na mesma linha de pensamento de Chartier, pontua:

as representações integram, com efeito, conhecimentos essenciais, do ponto de vista instrumental e no nível do sentido comum, com a finalidade de que todos os membros de um determinado grupo recorram a um mesmo capital cognitivo (2000, p. 10).

Todo texto é atravessado por significados, trazendo em si a cosmovisão do enunciador, e jamais é uma fala idiossincrática: ao mesmo tempo em que revela um rastro de sentidos anteriores a si, projeta-os para frente, num moto-contínuo de retrospectivas e de projeções.

Aquilo que se observa no mundo aparece nos chistes sobre médicos (a incompetência, no século XVIII, e a ganância, no século XX) e é representado no humor, apelando para o imaginário da coletividade, muitas vezes variações sobre o (s) mesmo (s) tema (s).

Esse “capital cognitivo”, compartilhado por toda uma comunidade de falantes, padroniza as experiências e as sensações dos usuários da língua, que recorrem ao seu estoque de ideias e de conhecimento de mundo para produzir sentidos. Não exclusivo ao humor, o clichê ou lugar-comum é “ideia, frase, dito, sem originalidade; banalidade, chavão” ou “o que é do conhecimento de todos; coisa trivial” (HOUAISS, 2009).

A presença do clichê nos mais diferentes gêneros do discurso parece inevitável, o que se explica em parte pelo que o linguista José Carlos Azeredo chama de “força padronizadora da linguagem”. Embora seu estudo não trate especificamente do lugar-comum, o autor afirma:

a linguagem toma parte na grande maioria das situações comunicativas, aparentemente servindo tão só de meio para que as mensagens trocadas pelos interlocutores ‘fluam’. Incorporada pelos grupos sociais como hábito, *a linguagem ganha a forma de um automatismo, um comportamento que não se escolhe*. Ganha o status de ‘parte da natureza’. Naturaliza-se, enfim. Desse modo, a linguagem de nossas práticas cotidianas está para o fluxo das relações comunicativas como o leito e as margens do rio estão para a rolagem contínua de suas águas na mesma direção. Prestamos atenção ao movimento das águas sem nos darmos conta de que a direção delas é dada sobretudo pelo leito e pelas margens (2008, p. 477, grifos nossos).

Na sociedade circulam diversas ideias prontas, como se fossem produtos industriais produzidos em larga escala. Essas ideias prontas constituem ingredientes do humor, visto que a linguagem cotidiana é automática. Diante de determinados tópicos, a mente, com base no conhecimento de mundo, produz ideias raramente originais, os *clichês* ou *lugares-comuns*. De acordo com Hansen:

clichê é o nome da placa de metal que é usada como molde para imprimir a página inteira de um texto; com a placa é possível fazer tiragens ilimitadas dele, sem necessidade de usar caracteres móveis. *O uso do clichê é a repetição mecânica*; e ela que está suposta quando se diz que alguma coisa é lugar-comum ou clichê (2012, p.159, grifos nossos)

Assim, suponhamos que um humorista em um *stand up* interaja com o público e peça para uma pessoa do auditório sugerir um assunto para piada. Há grande possibilidade que apareça um tema como *bêbado*, *sogra* ou *futebol*, por exemplo. Caso o humorista opte por *sogra*, por exemplo, inevitavelmente as piadas versarão sobre sogras más ou inconvenientes, que atrapalham o genro... Mesmo que seu repertório seja grande e o público não conheça as anedotas que ele escolher para contar, não há como fugir desse *script*: a repetição é quase mecânica, o que Charaudeau e Maingueneau acertadamente chamam de “cristalização no nível do

pensamento ou no da expressão” (2012, p. 213).

Por que os clichês nos seduzem tanto e permanecem imbatíveis? Devido à sua natureza cristalizada, constituem uma zona de conforto em termos de repertório compartilhado por uma comunidade de falantes: a um falante é impossível ser criativo todo o tempo, produzir enunciados ou abordar temas inéditos a todo instante, propor um pensamento inaugural. Nas palavras de Bakhtin:

todo enunciado, além do objeto de seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores. O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos... ou então as visões do mundo. (1997, p. 319)

Essa responsividade é um moto-perpétuo, de forma que, como um enunciador é concomitantemente enunciador do enunciado que põe em circulação e enunciatário de enunciados anteriores, o enunciado humorístico jamais é cem por cento original e é dotado de um relativo grau de previsibilidade. Aliás, nesse sentido, não estaríamos condenados, como disse brejeiramente Mário Quintana, a repetir incessantemente o que já foi dito no passado, restando-nos apenas a opção de tentar fazê-lo de forma diferente?

De um ponto de vista essencialmente temático, quais são os clichês humorísticos? Possenti, em estudo sobre a piada, entende:

uma análise sumária de um livro de piadas mostrará que elas versam sobre: sexo, política, racismo (e variantes que cumprem um papel semelhante, como etnia e regionalismo), canibalismo, instituições em geral (igreja, escola, casamento, maternidade, as próprias línguas), loucura, morte, desgraças, sofrimento, defeitos físicos (para o humor, são defeitos físicos inclusive a velhice, a calvície, a obesidade, órgãos genitais pequenos ou grandes – órgãos pequenos são considerados defeitos nos machos, enquanto que órgãos grandes são vistos como defeitos nas fêmeas) etc. (1998, p. 25-26)

Evidentemente a conclusão de Possenti não esgota as possibilidades temáticas, oferecendo-nos um balizamento mínimo para que possamos nos situar tematicamente no campo do humor.

Do ponto de vista essencialmente temático, o humor não nos oferece grandes novidades, daí porque somos capazes de deduzir o desfecho de uma anedota antes que o interlocutor termine de contá-la: ou porque nossa memória acusa que já a escutamos em algum momento pretérito ou porque, em termos de progressão temática, somos capazes de antecipar por inferência o desenvolvimento do enredo.

Os temas apontados são os grandes lugares-comuns dos quais é impossível escapar: não há muitos assuntos de que se rir, afinal de contas. Daí o porquê de um poeta do século XVIII e outro do século XX escreverem versos de humor explorando temáticas tão semelhantes, a despeito do distanciamento temporal de 200 anos.

Como forma de representação de clichês, o humor veicula estereótipos, frutos de significados histórica e socialmente construídos dos quais as pessoas riem. Amossy define o estereótipo como:

uma representação coletiva cristalizada, uma construção de leitura, uma vez que ele emerge somente no momento em que um alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e frequentemente lacunares, para reconstruí-los, em função de um modelo cultural preexistente” (2004, p. 215).

Essa “representação coletiva” não somente é cristalizada, como também opera com simplificações, historicamente construídas. Nos dois exemplos supracitados, ridiculariza-se uma categoria profissional, com base em traços considerados risíveis. Como diz Propp, nesses casos, “a atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo” (1992, p. 79).

Evidentemente nem todos os médicos são incompetentes ou mercenários, mas as exceções justificam a regra no humor. Extrai-se de um grupo aquilo que constitui uma exceção e essa exceção vira *leitmotiv* do humor. Como pontua Saliba, o estereótipo é um “*prêt-à-porter* do humorismo, que, por sua vez, se alimenta desta sua intrínseca vocação de juntar fragmentos do passado e concentrá-lo naquele instante rápido e fugidio da anedota” (2002, p. 16).

De fato, o estereótipo atua como um *prêt-à-porter* do humorismo: os temas são basicamente os mesmos: estereótipos, tabus, preconceitos. O cômico apela para a sátira e o deboche, sem poupar ninguém, do mais humilde ao mais poderoso.

## 1.2 Interpretações do humor

Conforme já mencionamos, ao longo da história intelectual da humanidade, muito se escreveu na tentativa de categorizar o humor como objeto de estudo independentemente de suas especificidades, buscando-se características comuns aplicáveis não apenas ao chiste e a sátira, mas a qualquer manifestação do risível.



Sistematizou-se, no século XX, um referencial teórico denominado genericamente de “teorias modernas do humor” (Morreall, 1983), cuja proposta básica é categorizar os modos do humor. A Linguística também consolidou seu próprio arcabouço teórico, que Attardo reúne sob a designação “teorias linguísticas do humor” (Attardo, 1994).

### 1.2.1 As teorias modernas do humor

As chamadas teorias modernas do humor podem ser divididas em três grandes grupos, segundo Morreall (1983): a *teoria da superioridade*, a *teoria da incongruência* e a *teoria do alívio*.

Todas essas teorias, na verdade, são sistematizações gerais do que o pensamento ocidental já articulou sobre o risível e o cômico, de pensadores da Antiguidade como Platão e Aristóteles a pensadores do século XIX e XX, como Bergson e Freud, como veremos a seguir.

#### 1.2.1.1 A Teoria da Superioridade

Segundo Morreall, a mais antiga teoria do humor é a teoria da superioridade, cuja base conceitual remonta a Platão e Aristóteles (1983, p. 14). Sob esse prisma, o riso é perverso porque aquele que ri considera inferior aquele de quem ri. Para Raskin, esse escopo teórico abrange “a hostilidade, a superioridade, a malícia, a agressão e a derrisão ou depreciação” (1985, p. 36). O riso, nesse contexto, é provocado pela difamação do outro.

Talvez seja a manifestação mais primitiva do humor, não apenas pela espontaneidade, mas também porque é a raiz de preconceitos e estereótipos mais elementares e incivilizados: percebemos isso em piadas de gênero (homens riem de mulheres porque se consideram superiores), homofóbicas (a homossexualidade é risível porquanto considerada um desvio, logo, “inferior” à heterossexualidade) e étnicas ou de grupos sociais (as piadas sobre membros de grupos étnico-raciais subjazem um sentimento de superioridade por parte do enunciador que, naturalmente, não pertence ao grupo retratado).

Com base nessa perspectiva do riso como fruto de um sentimento de superioridade, Morreall (1983, p. 9) analisa uma passagem bíblica do Primeiro Livro dos Reis, em que o profeta Elias zomba dos sacerdotes de Baal porque a divindade rival não tem o mesmo poder de lavé (1 Reis 18, 30). Mais adiante, é o sucessor de Elias, Eliseu, que se torna alvo de zombaria, quando crianças zombam de sua calvície e o profeta roga uma praga contra elas. Segundo o relato bíblico do Segundo Livro do Reis (2 Reis 2, 23), uma urso teria aparecido e devorado as crianças. Os dois episódios bíblicos mostram o sentimento de quem se considera superior: no primeiro, o profeta ri porque se considera superior aos outros (pagãos inferiores aos judeus). No segundo, as crianças riem do profeta porque veem nele um traço considerado ridículo, associado à velhice (disfórica em relação à juventude).

Tal sentimento de superioridade implica a ausência de emoção ou, como diz Bergson, “a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso... o riso não tem maior inimigo que a emoção” (2007, p. 3). É a ausência de emoção que leva o homem a rir de quem considera inferior. O filósofo acrescenta que a comicidade “exige algo como uma anestesia do coração” (2007, p. 4).

Essa anestesia momentânea pressupõe a ausência de empatia (ou de piedade), levando um indivíduo a escarnecer do que considera defeituoso no *outro*, seja isso um defeito propriamente dito ou aquilo que seu preconceito assim considera.

Vejamos a seguinte trova de Djalma Andrade, que, a nosso ver, ilustra a teoria da superioridade:

Tua modista, senhora,  
mostrou ter grande talento,  
prendendo um chapéu de plumas  
numa cabeça de vento!  
(1972, p. 208)

Zomba-se daquilo que é considerado defeito, como a feiura, a velhice, a burrice, os maus modos, entre muitas vicissitudes humanas, de forma que o chiste é produzido por aquele que se vê sob um ângulo de superioridade: desdenho do indivíduo feio porque me enxergo como sendo bonito.

É o caso da trova de Djalma Andrade aqui examinada: o alvo do chiste é uma pessoa de poucos atributos cognitivos (“cabeça de vento”). Cria-se um efeito de

sentido pela contraposição entre “chapéu de plumas” e “cabeça de vento”, como se o “vento” do sintagma pudesse ser interpretado literalmente – o que impediria as plumas de permanecerem estáveis sobre o chapéu (“grande talento”... “prender”).

Há, entretanto, outro ingrediente à concepção bergsoniana do riso, que é a coletividade. Todo ato cômico exige um enunciatório: “Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco” (BERGSON, 2007, p. 4). Segundo sintetiza, “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (2007, p. 5), de forma que o riso de superioridade só tem razão de existir se houver quem compartilhe da cosmovisão do enunciador.

Isto explica porque a burrice e outras vicissitudes humanas que, em tese, deveriam despertar sentimentos de compaixão sejam consideradas motes para o chiste.

#### 1.2.1.2 A Teoria da Incongruência

Incongruência é basicamente a incompatibilidade entre dois elementos, a ruptura da convencionalidade da língua. O humor enquanto incongruência foi sintetizado por Morreall do seguinte modo: “Vivemos em um mundo ordenado, onde esperamos certos padrões entre as coisas, suas propriedades, eventos etc. Rimos quando experimentamos algo que não se encaixa nesses padrões” (1983, p. 15-16)<sup>10</sup>.

A quebra da expectativa causada pelo desencontro entre o que é esperado e o resultado efetivo é o mote de diversos textos humorísticos: o aluno que erra a resposta de um exercício (quando seu dever é estudar), o professor que não domina seu conteúdo (quando deveria ser “sábio”), o marido que trai a esposa (quando deveria ser fiel), o marido que aceita a traição ou o amante da esposa (quando não deveria) etc.

O efeito de sentido humorístico é produzido porque a situação retratada no texto entra em contradição com o que o leitor-ouvinte esperaria em uma *situação normal*, o que nos parece estar em consonância com concepção do escritor italiano Luigi Pirandello, ao defender a tese de que o humor é decorrente de um “sentimento do contrário” (1996, p. 132).

---

<sup>10</sup> “We live in an orderly, where we have come to expect certain patterns among things, their properties, events, etc. We laugh when we experience something that doesn’t fit into these patterns”.

O sentimento do contrário pode ser ilustrado na seguinte trova de Edmar Japiassu Maia:

- Minha grande frustração  
é ter um filho ilustrado...
- Ele tem muita instrução?
- Não... é todo tatuado!

(2013, p. 59)

A trova simula um diálogo entre duas pessoas (uma mãe ou pai e seu interlocutor), no qual o genitor se queixa de ter um filho “ilustrado”, o que é motivo de “frustração”. Trata-se de uma afirmação em si só incoerente: como alguém sentiria pesar ou frustração por seu filho ser “ilustrado”?

A unidade lexical “ilustrado”, quando utilizada com referência a pessoas, tem o sentido de “alguém sábio, instruído”, condição valorizada pela sociedade. Sendo um atributo humano prestigiado, não causaria frustração a um genitor. A incongruência está no sentido que se atribui à unidade, que deixa de ser empregada com valor metafórico, esperado para pessoas, e adquire sentido literal, não esperado para pessoas, que não são livros para serem “ilustrados” denotativamente.

Rupturas de “padrões” como esta produzem efeitos humorísticos diversos e estão presentes em diversos chistes que analisaremos adiante.

### 1.2.1.3 Teoria do Alívio ou Tensão-Relaxamento

A última teoria analisada por Morreall é a chamada *teoria do alívio* ou *tensão-relaxamento*, que está relacionada à psique humana, constituindo, nas suas palavras, “uma descarga de energia nervosa” (1983, p. 20)<sup>11</sup>. Segundo seu entendimento, a teoria do alívio envolve a função biológica, visto que o riso atua como um alívio da energia mental, uma válvula de escape do sistema nervoso.

O aspecto psicológico do riso foi amplamente desenvolvido por Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, em que defende a ideia do riso como economia psíquica e produtor de sentimento de prazer. Ele afirma que “devemos atentar para o fato de que a economia na despesa relativa à inibição ou à supressão parece ser o segredo do efeito de prazer dos chistes tendenciosos” (1977, p. 141).

---

<sup>11</sup> “a venting of nervous energy”.

Mais adiante acrescenta que “o riso é, de fato, o produto de um processo automático tornado possível apenas pelo descarte de nossa atenção consciente” (1977, p.178).

A vida em sociedade requer a repressão a determinados impulsos, principalmente os que envolvem agressividade e sexualidade, de forma que não podem ser expressos com naturalidade. A supressão de tais impulsos produz desprazer nas pessoas: é necessário, em nome do que se convencionou chamar de bons modos, discricção no tocante à satisfação de necessidades fisiológicas ou a inibição de comportamentos considerados grosseiros ou ofensivos.

O humor atua na direção de constituir uma válvula de escape para os impulsos reprimidos, o que explica manifestações como o humor obsceno ou escatológico. Em contextos específicos, extravasa-se aquilo que é reprimido com o objetivo de provocar efeitos cômicos. A liberação desses impulsos, ainda que momentânea, gera prazer, aqui o prazer do riso.

Minois afirma que o riso tem “méritos, virtudes terapêuticas, força corrosiva diante dos integristas e dos fanatismos” (2003, p. 15). Nessas “virtudes terapêuticas” reside a maior força do alívio. Entendemos, no entanto, que a teoria do alívio não se esgota em seu aspecto psicológico. A liberação promovida pelo humor não ocorre apenas com relação a impulsos controvertidos como preconceitos ou comportamentos não civilizados.

Há também uma gama de proibições, de convenções sociais, uma hierarquização de pessoas e valores em sociedade que também provoca tensões e pressiona o homem para sua liberação, de forma que o alívio não ocorre apenas com relação a impulsos que devem ser reprimidos, mas também a *pontos de tensão da sociedade*. É o que ocorre no humor político. A sátira política é um ponto de alívio, liberação de tensões, como ilustra a seguinte trova de Arlindo Tadeu Hagen:

Eleger um deputado  
nesta assembleia cretina,  
é como escolher o lado  
para tomar a vacina!

(2018a)

A indignação da sociedade diante das vicissitudes da classe política também gera impulsos reprimidos: não é possível a um cidadão comum, salvo em circunstâncias especiais, confrontar pessoalmente um político ou outra autoridade. E ainda, caso o fizesse, poderia ser preso por desacato. O riso possui efeito libertador

e catártico: debocha-se daqueles que estão em postos importantes da sociedade, como forma de aliviar as tensões produzidas pelas limitações impostas à voz dos que estão na base da sociedade. Os subalternos podem falar através do humor.

O adjetivo “cretina” caracteriza a “assembleia” (“câmara dos deputados”), de fato desabonador. A eleição, em vez de ser algo importante, passa a ser desagradável, como o ato de tomar uma vacina em forma de injeção.

Na mesma linha da tensão-relaxamento é o soneto *Boquirroto*, de Glauco Mattoso:

Boquirroto

Convicto estou que muitos advogados  
são inda mais bandidos que o cliente.  
Também creio que os réus têm costa quente,  
e vendem a sentença os magistrados.

Certeza tenho acerca dos telhados  
de vidro sobre a casa dessa gente.  
Políticos, do alcaide ao presidente,  
são cornos ou, no mínimo, viados.

Ainda que nenhum deles se assuma,  
possíveis todos são dum tribunal.  
Agora o bicho pega e a cobra fuma!

Só julgo porque sei mais que o jornal.  
Porem, como não tenho prova alguma,  
jamais declararia coisa tal.

(2004, p. 10)

O título brincalhão já revela a intenção de chacota: *boquirroto* é um indivíduo falastrão, incapaz de guardar segredos ou assuntos confidenciais. E seu humor satiriza a justiça e a política brasileira, dizendo que todos os poderes – do Judiciário ao Executivo – são desonestos e ridículos (“cornos”, “viados”). Trata-se de uma oportunidade de distensão: a indignação e o protesto canalizam o poema.

### 1.2.2 As teorias linguísticas do humor

Somente no século XX surgem propostas teóricas de natureza essencialmente linguística para a análise do humor. De acordo com Attardo (1994), esses modelos linguísticos podem ser divididos em três: a Teoria da Isotopia-Disjunção (TID), a Teoria da Bissociação (TB) e a Teoria dos *Scripts* (SSTH), esta última posteriormente ampliada como “Teoria Geral do Humor Verbal” (GTVH).

### 1.2.2.1 A Teoria da Isotopia-Disjunção

A Teoria da Isotopia-Disjunção é um modelo teórico inspirado na Semiótica Greimasiana, tendo por base o conceito *isotopia*. Diversos chistes se baseiam na ambiguidade de uma unidade lexical ou de um determinado segmento do enunciado.

Isso quer dizer que a possibilidade de duas leituras não decorre da arbitrariedade interpretativa do enunciatário, mas de uma escolha do enunciador presente no texto, de um elemento na superfície textual que permite a dupla interpretação. Como pontua Fiorin, “a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto” (2008, p. 113).

Nesses casos, diferentemente de textos não humorísticos, o texto apresenta duas unidades de significação opostas, o que implica a superposição de ambas as significações e a passagem de uma para outra, o que pode ser exemplificado na seguinte trova, de Antônio Carlos Teixeira Pinto:

A Funerária vivia  
com o movimento bem fraco...  
E como ninguém morria,  
a firma foi pro buraco!  
(1972a,)

O elemento que admite mais de uma leitura é um *conector de isotopias* (FIORIN, 2008, p. 115). Esse conector é o elemento linguístico que, no plano do texto, possibilita a dupla leitura.

O chiste acima é relativamente simples e se dá pela incongruência de uma funerária “morrer”. Do ponto de vista linguístico, o efeito de sentido humorístico é produzido pelo último verso (“a firma foi pro buraco”).

“Ir para o buraco”, embora remeta indiretamente à ideia de morte, tem o sentido básico, na linguagem popular de falir ou fechar uma empresa. Assim, uma empresa ir para o buraco significa que entrou em falência. No entanto, o sentido humorístico é reforçado por se tratar de uma funerária, de forma que “ir para o buraco”, mesmo sem perder o sentido metafórico de *falir*, por causa do contexto também remete ao sentido denotativo de “ser enterrado”, como se a empresa fosse uma pessoa e, ao morrer, também devesse ser literalmente enterrada.

Muitos textos humorísticos (independentemente do gênero a que pertençam) empregam chistes que podem ser analisados por essa perspectiva teórica.

### 1.2.2.2 A Teoria da Bissociação

Bissociação é a associação entre duas estruturas incompatíveis, como se houvesse uma similaridade oculta entre ambas. De acordo com Attardo, a teoria da bissociação tem sua origem na obra de Arthur Koestler, *The act of Creation* (1964), um livro em que o escritor húngaro analisa a criatividade artística.

A teoria da bissociação relaciona-se à teoria da incongruência, pois os efeitos cômicos são produzidos pela associação esdrúxula entre elementos incompatíveis, o que cria um *efeito de estranhamento* e, conseqüentemente, o riso.

Um exemplo clássico de bissociação, a nosso ver, encontra-se na célebre frase do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A certa altura da narrativa, o defunto-autor Brás Cubas afirma: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”. O efeito de humor é criado pela relação paralelística entre tempo (quinze meses) e quantidade (onze contos), como se houvesse uma relação de compatibilidade entre ambos os elementos, que são incompatíveis.

Quebra-se a compatibilidade para criar o efeito de sentido humorístico, como na trova de João Rangel Coelho, que pode ser considerada exemplo de bissociação:

Jacó, judeu que se baba  
por mulher feia, argumenta:  
“Com o tempo, a beleza acaba,  
porém a feiura aumenta...”  
(1972, p. 202)

O enunciado estabelece relação entre domínios absolutamente incompatíveis, que é beleza/feiura e dinheiro. Trata-se de um caso de humor étnico, que explora o estereótipo do judeu avaro. O chiste é constituído por uma suposta semelhança entre a beleza e o dinheiro, que se acabam com o tempo.

Nesse sentido, Jacó prefere uma mulher feia porque a feiura aumenta, como se fosse um bem econômico.

### 1.2.2.3 A Teoria dos *Scripts* (*Semantic Script Theory of Humor*)

Desenvolvida pelo linguista norte-americano Victor Raskin, a *Teoria dos Scripts* (SSTH) é a primeira teoria essencialmente linguística com foco no texto,



fundamentando-se no Gerativismo e na Semântica, além de contar em sua base conceitual com influências das teorias que lhe antecederam.

De acordo com essa proposta, o humor se estrutura sob dois constituintes, o *léxico* e as *regras combinatórias*, de forma que a competência linguística do falante envolve reconhecer o sentido das unidades lexicais dentro do enunciado, a partir do seu conhecimento de mundo, ou seja, acionando sua memória discursiva e seu conhecimento enciclopédico. Além disso, não apenas é capaz de avaliar a gramaticalidade e o sentido de uma sentença ou formar sentenças infinitas, como também de combinar as palavras no enunciado para criar sentidos com elas, acionando *scripts* ou *frames*.

O conceito de *script* ou *frame* constitui seu fulcro:

O script é uma grande quantidade de informação semântica em torno da palavra ou que é evocada por ela. O *script* é uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante nativo e representa o conhecimento de uma pequena parte do mundo. Todo falante internalizou um grande repertório de *scripts* de “senso comum”, que representam seu conhecimento de certas rotinas, procedimentos padrão, situação básicas, etc., por exemplo, o conhecimento do que as pessoas fazem em determinadas situações, como fazem, em que ordem, etc. (1985, p. 81)<sup>12</sup>.

No que tange ao humor, o “senso comum” é responsável pelo riso desencadeado apenas pela sugestão que uma palavra evoca nas pessoas, justamente por causa da “informação semântica” que todas carregam, mesmo inconscientemente. Os *scripts* são modelos mentais ou cognitivos, chamados por Tannen, de “estruturas de expectativa” (1979, p. 144), esquemas que os falantes adquirem culturalmente ao longo de sua vida por meio das interações com outros. Para Maingueneau, são “sequências de ações estereotipadas” (2006a, p. 127).

Em linhas gerais, podemos compreender que as palavras tecem em nosso (in)consciente uma rede de sensações e significados, de forma que tanto podem em si mesmas sugerir ideias cômicas ou ser contextualizadas de modo a criar sentidos.

A trova a seguir, de Edmar Japiassu Maia servirá para ilustrar o conceito de *script*, bem como as demais questões formuladas pela SSTH, que veremos em sequência:

---

<sup>12</sup> “The script is a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker’s knowledge of a small part of the world. Every speaker has internalized rather a large repertoire of scripts of “common sense” which represent his/her knowledge of certain routines, standard procedures, basic situations, etc., for instance, the knowledge of what people do in certain situations, how they do it, in what order, etc”.

Sempre mais rico na vida,  
esclarece o novo sócio:  
- Neste motel, a comida  
é que sustenta o negócio!  
(2007, p. 57)

À unidade lexical *motel* associamos de imediato “uma quantidade de informação semântica” referente ao domínio da sexualidade, pois é um estabelecimento para encontros sexuais (clandestinos, em nosso imaginário), definido como “hotel de alta rotatividade” (HOUAISS, 2009). Assim, a “motel”, associamos os semas /sexo/, /traição/, /segredo/, imaginamos um casal entrando de carro furtivamente (ninguém vai ao motel a pé), um quarto com espelhos, cama redonda etc. Trata-se do que Maingueneau denomina *saber enciclopédico*, isto é, “o conhecimento de mundo adquirido” (2006a, p. 51) que, mesmo quem nunca foi a um estabelecimento do tipo, evoca diante da *unidade lexical memorizada*.

Por que a trova em questão é humorística, ou seja, por qual razão nos desperta o riso? Raskin nos aponta os “ingredientes” que, a seu ver, fazem um texto ser humorístico.

De acordo com o teórico, a fim de que um texto seja “engraçado”, deve preencher os seguintes requisitos:

O texto é compatível, total ou parcialmente, com dois *scripts* diferentes;  
Os dois *scripts* com os quais o texto é compatível são opostos;  
Os dois *scripts* com que um texto é compatível são sobrepostos total ou parcialmente nesse texto;  
Portanto, o conjunto das duas condições é proposto como condição necessária e suficiente para que um texto seja engraçado (1985, p. 99)<sup>13</sup>.

Em um texto de humor, há dois *scripts* opostos e sobrepostos, ou seja, duas estruturas cognitivas diferentes que se sobrepõem uma à outra. É a oposição e “choque” entre ambas que produz o efeito de sentido humorístico.

A oposição entre os dois *scripts* não implica necessariamente uma dicotomia (do tipo *bem vs. mal*), mas esquemas cognitivos não associados, ou seja, domínios semânticos comumente não relacionados e colocados em oposição dentro do contexto. A esse respeito, Raskin esclarece que alguns *scripts*:

são opostos no sentido usual de um ser a negação ou antônimo do outro.  
Alguns outros revelam sua natureza antônima se forem parafrazeados...

---

<sup>13</sup> “The text is compatible, fully or in part, with two different scripts. The two scripts which the text is compatible are opposite. The two scripts with which some text is compatible are said to overlap fully or in part on this text. Therefore, the set of two conditions is proposed as the necessary and sufficient conditions for a text to be funny.”

outros são... perfeitos exemplos de antônimos localizados, isto é, duas entidades linguísticas cujos sentidos são opostos apenas dentro de um discurso particular e somente para os propósitos desse discurso (1985, p. 108).<sup>14</sup>

No caso em análise, há um *script de sexualidade* e um de *não sexualidade* opostos e sobrepostos no enunciado, não necessariamente antagônicos. Ainda que prevaleça o de sexualidade, a presença do segundo *script* reforça o sentido do primeiro.

O autor acrescenta que “uma sobreposição parcial na realidade significa que um ou ambos os scripts evocados não são aceitáveis como parte da interpretação semântica do texto” (p. 106-107)<sup>15</sup>.

Visto que apenas uma interpretação é aceitável, o efeito de sentido humorístico é produzido pela impertinência semântica *script* não humorístico. Esse outro *script*, a associação do motel com um restaurante ou outro local para refeições é absolutamente impertinente com o contexto, de forma que os dois *scripts* se entrecruzam e produzem o efeito de humor.

Mas Raskin ainda postula duas hipóteses à sua teoria, as noções de comunicação não *bona fide* (“boa fé”) e de gatilho.

A comunicação *bona fide* é governada pelos princípios da cooperação de Grice (quantidade, qualidade, relevância e modo). Segundo sua tese, no humor a sobreposição de dois scripts caracteriza uma comunicação não *bona fide*, ou seja, rompe propositalmente esses princípios, total ou parcialmente: *Máxima da Quantidade* (apenas a informação necessária); *Máxima da Qualidade* (apenas a informação verdadeira); *Máxima da Relevância* (apenas a informação relevante) e *Máxima de Modo* (a informação deve ser sucinta).

Para ele:

o falante está comprometido com a verdade e a relevância do seu texto, o ouvinte está ciente desse compromisso e percebe o enunciado como verdadeiro e relevante em virtude do reconhecimento do compromisso do falante com a verdade e a relevância” (1985, p. 100-101)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> “...are opposed in the usual sense of the one being the negation of the other or and an antonym if the other. A few others reveal their antonymous nature if slightly paraphrased... others are... perfect examples of local antonymous, i.e., two linguistics entities whose meanings opposite only within a particular discourse and solely for the purposes of this discourse”.

<sup>15</sup> “A partial overlap actually means that one or both of the evoked scripts are not acceptable as part of the semantic interpretation of the text”.

<sup>16</sup> “The speaker is committed to the truth and relevance of this text, the hearer is aware of this commitment and perceives the uttered text as true and relevant by virtue of his recognition of the speaker’s commitment to its truth and relevance”.

Espera-se, portanto, que a interação seja verdadeira e relevante e que a linguagem seja transparente, confiável e séria. Por sobrepor dois *scripts* diferentes, introduzindo no enunciado um esquema cognitivo não pertinente à interpretação, o humor viola a máxima da quantidade por veicular uma informação a rigor “não necessária” e, por conseguinte, não verdadeira e não relevante para o contexto.

Mas como saber que há dois *scripts* opostos e sobrepostos, violando a comunicação *bona fide*? Segundo a SSTH, há um elemento linguístico que funciona como um “gatilho” humorístico, ou seja, um elemento que simultaneamente pertence aos dois *scripts* (que a TID denomina “conector de isotopia”), responsável, segundo Raskin, por provocar “ambiguidade ou contradição” (1985, p. 114).

No exemplo em análise, sugere-se que o motel é bastante frequentado. O “gatilho” humorístico é a unidade lexical “comida”, que sugere, numa leitura ingênua, que o motel lucra com as muitas refeições consumidas pelos amantes (scrip 1) ou, na leitura “real”, que é muito frequentado e, *comida*, disfemicamente, significa tão somente o ato sexual dos muitos clientes que utilizam os serviços do motel (script 2).

O *script* sexual é corroborado pelo último verso, passível de uma leitura literal ou de uma leitura obscena por causa de “negócio”. “Negócio” tanto pode se referir às finanças, como também é uma palavra-ônibus que admite coloquialmente uma variedade de significados, entre eles, de órgão sexual masculino. Esse segundo sentido é reforçado pelo verbo “sustentar”, que tem em si a ideia de “manter” ou “permanecer”, de forma que “sustentar o negócio” também pode significar “manter ereção”, o que se liga ao sentido sexual de “comida” e a “motel”.

Embora a SSTH, como vimos nesta breve síntese, forme um referencial teórico consistente, foi revista e ampliada por Raskin em parceria com Attardo, sob a denominação de Teoria Geral do Humor Verbal (GTVH), articulando áreas como a Linguística Textual, a Narratologia e a Pragmática. Trata-se de uma ampliação do escopo da teoria, mas sem mudanças profundas nas suas concepções, de forma que, neste trabalho, aludiremos à SSTH e às noções aqui referidas.

### 1.3 Alinhavando as ideias

Ao cotejarmos tanto as teorias de interpretação (hermenêuticas, podemos dizer) quanto as linguísticas, observamos que não são modelos teóricos

excludentes, mas pontos de vista complementares e inevitavelmente imbricados sobre o mesmo fenômeno.

A teoria da superioridade focaliza a relação entre enunciador e enunciatário, em detrimento de uma terceira pessoa: o enunciador quer provocar o riso do enunciatário, mesmo que rebaixe uma pessoa ou um grupo social.

A teoria da incongruência, por sua vez, centra-se nas causas do humor, nas quebras de expectativa entre os parceiros da enunciação.

Por outro lado, a teoria do alívio centra-se na camada psicológica do humor, envolvendo as motivações e reações dos parceiros da enunciação.

O chiste ou a sátira podem enquadrar qualquer um desses aspectos: uma piada, um esquete ou qualquer texto humorístico que veicule estereótipos e preconceitos não apenas atua no sentido da superioridade como revela o alívio de um sentimento normalmente reprimido em uma sociedade moderna e plural. Uma anedota que ridiculariza gays propiciará o alívio da tensão imposta pela repressão a uma tendência considerada de mau alvitre, tanto para quem conta como para quem ri, que se consideram superiores por causa de sua heterossexualidade. O gatilho linguístico do chiste pode ser uma incongruência, uma quebra de expectativa linguística.

De modo geral, notamos, tanto nas chamadas “teorias modernas” quanto nas teorias linguísticas, que se trata de abordagens as quais, combinadas entre si, podem nos municiar de referencial teórico que permite uma compreensão se não na totalidade (humanamente impossível), ao menos de forma abrangente das questões suscitadas pelos textos de humor.

Em termos linguísticos, a SSTH/GTVH é tributária de outros aportes teóricos, formando um referencial teoricamente robusto, ao qual queremos acrescentar a Análise do Discurso, a Linguística Textual e a Estilística, a que nos reportaremos nos próximos capítulos, visto que a escolha lexical também é uma variável relevante para a produção do sentido humorístico.

São visões que permanecem em permanente concerto: a superioridade, a incongruência e o alívio são ângulos observáveis em diálogo com os aspectos linguísticos, possibilitando análises dos textos escolhidos para este trabalho.

Para provocar o riso, o homem tem se servido de diversos meios e discursos – verbais e não verbais. Dentre todos, a Literatura naturalmente sempre ocupou um

espaço privilegiado nesse ato de fazer rir, de modo que o humor está presente no discurso literário desde tempos imemoriais, a ponto de ser impossível conceber a Literatura sem o riso. É o que veremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2

### O HUMOR E O DISCURSO LITERÁRIO: UMA ANTIGA E EXPRESSIVA RELAÇÃO

O humor está presente na literatura desde eras remotas. A comédia, ao abordar temas relacionados ao cotidiano, foi um gênero bastante popular na Grécia Antiga, alcançando notável expressividade com os comediógrafos Aristófanes (447 - 385 a.C.), Antífanos (408 - 334 a.C.) e Menandro (342 - 291 a.C.). Em Roma, os maiores comediógrafos foram Plauto (254 - 184 a.C.) e Terêncio (185 - 159 a.C.).

Ao lado do Teatro, a Poesia também teve um grande destaque para a expressão humor na Literatura da Antiguidade. Na Grécia, entre os grandes poetas satíricos, se destacou Epicarmo (540 - 450 a.C.) com versos que ironizavam seus contemporâneos. Em Roma, um dos primeiros grandes poetas satíricos foi Caio Lucílio (180 - 102 a.C.). A sátira ainda teve representatividade na obra de Horácio (65 - 8 a.C.), Pérsio Flaco (34 - 62 d.C.) e Juvenal (ca. 60 d.C. - ca. 128 d.C.).

Os poetas satíricos da Antiguidade cantavam sobre vários assuntos e a esse respeito o latinista Salvatore D'Onofrio afirma que “os motivos satíricos são tirados mais da vida do que da filosofia. Ao satírico interessa só o que é vivo e palpitante” (1968, p. 14). De forma similar, é o que teremos a oportunidade de observar ao longo do presente estudo: as antenas do poeta captam tudo a seu redor, independentemente de o tema ser “sério” ou “cômico”, embora o risível seja particularmente “palpitante”.

#### 2.1 O humor no discurso literário: uma presença significativa

A literatura é um dos mais importantes discursos que circulam na sociedade e constitui não apenas um objeto estético, mas também um *modo de apreensão da linguagem*, isto é, um *discurso*, conforme a conceituação de Maingueneau:

Tomado em sua acepção mais ampla, aquela que ele tem precisamente na *análise do discurso*, esse termo designa menos um campo de investigação delimitado do que um certo modo de apreensão da linguagem: este último não é considerado aqui como uma estrutura arbitrária, mas como a atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados. Nesse emprego, *discurso* não é susceptível de plural: dizemos “o discurso”, “o domínio do discurso” etc. Por supor a articulação da linguagem sobre parâmetros de

ordem não linguística, o *discurso* não pode ser o objeto de uma abordagem puramente linguística (2006a, p. 43, grifos do autor).

O discurso é um ato de linguagem, consciente e dependente de um *contexto de produção*. Sob este prisma, entre os vários discursos que circulam na sociedade (político, jornalístico, publicitário etc.), a Literatura emerge como um discurso de prestígio – o discurso da ficção, do mundo da imaginação, da fabulação, da poeticidade –, um discurso constituinte, categoria de “discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 60).

Mesmo que haja diversos meios de apreensão do saber e da cultura, a literatura possui um papel central na formação de todas as sociedades, tanto nas centradas na escrita quanto nas essencialmente orais: a materialidade literária está intimamente relacionada ao código escrito, mas a fabulação, a ficção e o poético também são manifestos pela oralidade.

Como explica Maingueneau, o discurso literário têm a seu cargo o “*archeion* de uma coletividade” (2006b, p. 61), isto é, “fonte”, “princípio” ou “fundação” da coletividade. Essa posição de discurso fundador permite-nos entender que o humor, mesmo oriundo de fora da literatura como outro discurso, em sua interface com a Poética, acaba por se revitalizar e se valorizar.

Segundo pontua Cardoso, o discurso literário “é uma forma de expressão artística e apresenta em relação a outras esferas discursivas, *traços singulares* que precisam ser levados em consideração quando se toma esse discurso como objeto de análise linguística” (2018, p. 15, grifos nossos). O que faremos é analisar alguns desses “traços singulares” aludidos pela autora.

Na escrita, o humor se corporifica mais comumente por meio das piadas, que podem ser lidas em revistas, livros ou em *sites*. Mas esses textos não são literários, ou seja, não possuem *traços singulares* que os caracterizem como formas de expressão artística.

Para produzir efeitos de sentido humorístico, textos apelam ao conhecimento enciclopédico, conhecimento de mundo, remete a outros discursos e a todo um repertório partilhado pela coletividade, de modo que a autoria do enunciado se dilui nessa teia de relações. Evidentemente esse não é um traço exclusivo do texto humorístico mas de todos os discursos de modo geral, como atesta Bakhtin:



Se prestarmos atenção aos trechos de um diálogo tomado ao vivo na rua, na multidão, nas filas, no *hall* etc, ouviremos com que frequência se repetem as palavras “diz”, “dizem”, “disse”, e frequentemente escutando-se uma conversa rápida de pessoas na multidão, ouve-se como que tudo se juntar num único “ele diz”, “você diz”, “eu digo”... E como é importante o “todos dizem” e o “ele disse” para a opinião pública, a fofoca, o mexerico, a calúnia etc. (...) Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros (2002, p. 139).”

Assim, a todo momento o humor repete o que já foi dito ou, como dissemos no capítulo anterior, é um moto-perpétuo. A questão que se nos coloca é como a escolha lexical constitui um indício de autoria, ou seja, como um autor se torna realmente um “autor” no sentido que lhe dá a Análise do Discurso, grosso modo, de alguém que produz um enunciado singular.

Embora poemas humorísticos tragam em si vestígios da língua comum por desenvolver temas anedóticos, adquirem um estatuto de singularidade porque esses mesmos temas revestem-se de uma organização discursiva especial, elementos daquilo que se convencionou chamar de “poética”.

Mas a proximidade temática com a piada não torna um texto literário humorístico um texto *menor*? É possível colocar no mesmo patamar um poema lírico e um poema humorístico? Devemos levar em consideração que os discursos não são blocos homogêneos, mas sistemas heterogêneos que abarcam uma ampla variedade de manifestações.

Essa heterogeneidade da literatura foi denominada pelo crítico literário israelense Itamar Even-Zohar de “polissistema”, ou seja, um conjunto de fenômenos dinâmicos, complexos e múltiplos. Como conceitua o autor:

um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura heterogênea e aberta... é, necessariamente, um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (1990, p.11)<sup>17</sup>.

De acordo com a teoria do polissistema, o sistema literário é complexo porque admite um sem-número de intersecções e sobreposições: não é *literatura* apenas a *grande literatura*, o cânon valorizado pela crítica e pela tradição, mas o conjunto de todas as produções, com todas as nuances de “qualidade” que queiramos observar:

---

<sup>17</sup> “...a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure... is, necessarily, a polysystem - a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.”

o discurso literário não é tecido apenas por obras-primas, mas também por obras “menores”, escritas por milhares de falantes anônimos, uma prova de que a literatura é, de fato, um patrimônio da coletividade.

A literatura não é “propriedade” dos clássicos, mas um patrimônio imaterial acessível a todas as pessoas. Em seu célebre ensaio *O direito à Literatura*, Antonio Candido sustenta:

a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. (2011, p. 176)

Assim, qualquer cidadão anônimo, letrado ou não, pode manifestar inclinações literárias, para a prosa, para a poesia, ou para o teatro, conforme o crítico acrescenta logo em seguida:

a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (2011, p. 177).

De um ponto de vista da Crítica Literária, talvez possamos corroborar a tese um tanto mal-humorada de Compagnon de que “na sua maioria os poemas são ruins, mas são poemas” e que “a grande maioria dos poemas é medíocre, quase todos os romances são bons para serem esquecidos, mas nem por isso deixam de ser poemas, deixam de ser romances” (1999, p. 227).

De certo modo, isso se articula à teoria de Even-Zohar: conquanto estejamos acostumados a criticar, ou seja, a julgar estabelecendo critérios qualitativos, uma pesquisa pode mudar nosso ponto de vista. O crítico israelense acertadamente pondera que “a hipótese do polissistema envolve a rejeição de juízos de valor como critérios *a priori* para uma seleção dos objetos de estudo... o estudo histórico de polissistema literários não pode se restringir às chamadas obras-primas” (1990, p. 13)<sup>18</sup>.

Este é o nosso prisma: embora poemas humorísticos podem não ser

---

<sup>18</sup> “...the polysystem hypothesis involves a rejection of value judgments as criteria for an *a priori* selection of the objects of study... the historical study of literary polysystems cannot confine itself to the so-called ‘masterpieces’...”

considerados “obras-primas” no sentido canônico do termo, isto não quer dizer que tais manifestações literárias não sejam dotadas de interesse ou não possuam traços estilísticos dignos de nota.

Essa ambivalência estilística – um texto poético que faz uso de temas cômicos – produz efeitos que merecem ser analisados: trata-se das virtualidades e potencialidades criativas de nosso sistema linguístico, materializadas num gênero híbrido, em que o *literário* e o *não literário* se imbricam, criando relações no eixo paradigmático da linguagem, de forma que os recursos estilísticos presentes na poesia humorística também aparecem em maior ou menor grau em textos da linguagem comum.

## 2.2 A carnavalização e o grotesco: o humor como subversão no texto literário

“O que pode a literatura?” Respondendo à pergunta em ensaio homônimo, o linguista búlgaro Tzvetan Todorov sustentou que a literatura pode “nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (2009, p. 76).

De fato, a literatura é capaz de nos fazer compreender o mundo e nos ajudar a viver. Nesse sentido, o humor literário é um recurso poderoso, pois pode promover tanto a reflexão quanto o divertimento desprezioso, às vezes de uma vez só.

A vida em sociedade nos impõe limites demarcados pelas convenções, a cujos ditames somos coagidos a nos submeter, mesmo quando particularmente não nos sintamos motivados ou inclinados a fazê-lo. Somos intrinsecamente paradoxais: ao mesmo tempo em que o homem precisa de ordenamento para viver em sociedade, também precisa de mecanismos de fuga desses mesmos ordenamentos.

O riso atua como esse mecanismo: a seriedade, a ordem e a hierarquia produzem distorções, podem sufocar, enquanto o riso pode ser libertador de amarras. Sob esse prisma, de acordo com Alberti, “o riso revelaria assim que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência” (1999, p. 12). Nada mais propício, portanto, que, no discurso literário, ao lado do sublime, do belo e do metafísico, o riso também se revele um modo sensível de nos “ajudar a viver”, para nos apropriarmos das palavras supracitadas de Todorov.

O humor é ambivalente: Pode ser extremamente reacionário, quando veicula preconceitos dos mais diversos, tais como de classe social (quando se ridicularizam pessoas de estrato social mais baixo por sua maneira de vestir-se, de agir ou de falar), de gênero (quando reproduz chistes sexistas ou homofóbicos), contra grupos étnicos (chistes sobre judeus, árabes, portugueses, japoneses) ou ao zombar de deficiências físicas (cegueira, surdez). Possenti resume a questão da seguinte forma:

O que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, revolucionária, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais. *O humor pode ser extremamente reacionário, quando é uma forma de manifestação de um discurso veiculador de preconceitos*, caso em que acaba sendo contrário a costumes que são, de alguma forma, bons ou, pelo menos, razoáveis, civilizados, como os tendentes ao igualitarismo, sem dúvida melhores que seus contrários (1998, p. 49, grifos nossos).

Por outro lado, também pode ser uma válvula de escape, um outro modo de olhar o mundo. No humor, os tabus sociais são normalmente subvertidos e é sintomático que um *discurso constituinte* como o literário abra caminhos para subverter o *status quo* da mesma sociedade que lhe confere centralidade no eixo de suas manifestações culturais.

Esse deslocamento do discurso literário para a subversão e a descentralização das convenções da sociedade é chamado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin de *carnevalização da literatura*. Tomando os festejos do Carnaval como analogia de algo mais profundo na dinâmica das relações socioculturais, Bakhtin constrói um arcabouço teórico a partir da análise da obra do escritor francês François Rabelais. O autor propõe a seguinte tese:

as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e porque qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o *livre contato familiar entre os homens* (2008, p. 140, grifos nossos).

Assim, o espírito do carnaval é transposto para a obra de arte: a alegria, a expressão da festa popular e suas fantasias tomam o lugar do mito e do

grandiloquente e todas as posições se invertem, o que denomina de “orientação para baixo”:

A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Embaixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (1996, p. 325).

Um exemplo dessa mudança de perspectiva trazida para a literatura é a sátira escancarada aos poderosos, como na trova seguinte, de Fabiano de Cristo Wanderley:

No calor das minhas lutas,  
nos sufrágios, com cautelas,  
vou votar nas prostitutas,  
me cansei dos filhos delas!  
(2000)

A trova acima mostra essa mudança de perspectiva: não é uma literatura voltada para a celebração do “sério”, do grandioso e do sublime, mas, contrariamente, para a tomada de uma posição em que se permite chamar um poderoso de “filho da puta”: o enunciador vai votar nas prostitutas porque se cansou dos filhos delas, isto é, dos políticos.

Igualmente carnalizante é a exploração de tabus sexuais e escatológicos como temas literários. Convencionou-se, em nossa tradição judaico-cristã ocidental, a reprimir o sexo e as funções corporais, tratando-as, apesar de ser tão naturais quanto qualquer outro aspecto da vida, como tabus.

O humor obsceno é duplamente carnalizante: não apenas pela revogação do sistema hierárquico e a livre celebração do proibido, como, no caso da poesia, esse proibido ser expresso com recursos da versificação tradicional, a métrica e a rima, criando efeitos humorísticos devido ao deslocamento provocado pela própria interconexão entre o vulgar (temas considerados baixos e grotescos) e o sublime (os recursos formais da poesia).

Podemos comprovar essa perspectiva na seguinte trova

- O que foi isso, querida?  
E ela diz: - Foi um “suspiro”.  
Mas o maridão revida:  
- Pensei ter ouvido um tiro!...  
(PORTUGAL, 1998)

Embora não faça uso de unidades lexicais de cunho obsceno, sua temática é grotesca por tratar do baixo corporal, a flatulência. Trata-se de um chiste simples, em que a esposa solta um flato barulhento, a ponto de o marido compará-lo a um tiro. Não é um tema típico da poesia e sua presença na trova humorística demonstra a pertinência da tese bakhtiniana.

Mais à frente, veremos o emprego de temas vulgares na trova humorística com maior atenção.

### 2.3 Musa gaiata: a poesia ri

Semelhantemente aos clássicos, desde seu nascedouro a poesia em língua portuguesa tem sido matéria-prima para a expressão do cômico e do risível. Evidentemente não trataremos de todos os casos, o que seria humanamente impossível, mas selecionamos alguns que nos parecem mais representativos<sup>19</sup> e ilustrativos do quanto o humor tem sido um aspecto permanente nos versos de nossos poetas.

#### 2.3.1 As cantigas satíricas medievais

Minois afirma que “o cristianismo é pouco propício ao riso” e que “o riso não é natural do cristianismo, religião séria por excelência” (2003, p. 111). Não é de se estranhar, portanto, que o fervor religioso da Idade Média atinja um paroxismo tão sufocante, que o riso seja *diabolizado*.

Conquanto o cristianismo medieval tenha sido tão carrancudo a ponto de instaurar a prática de assassinar pessoas em fogueiras, a Idade Média também evoca uma imagem divertida, a figura do *bobo da corte*, cuja função era divertir os reis.

No contexto literário, a jovem produção literária portuguesa não dispensaria o riso. Nas cantigas medievais, nosso mais antigo registro escrito, o humor já se sobressaía em sua vertente satírica. Os trovadores, ao lado do amor cortês e da idealização da figura feminina das cantigas líricas, também comporiam as suas

---

<sup>19</sup> Reconhecemos, de pronto, a discricionariedade de nossa escolha.

cantigas de escárnio e maldizer. Citando a *Arte de Trovar*, do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Massaud Moisés explica:

a cantiga de escárnio conteria sátira indireta, realizada por intermédio do sarcasmo, da zombaria e de uma linguagem de sentido ambíguo; a cantiga de maldizer encerraria sátira direta, agressiva, contundente, e lançaria mão duma linguagem objetiva e sem disfarce algum. Entretanto tal distinção nem sempre se torna patente, pois volta e meia topamos com cantigas que misturam os dois processos. A maior, parte, porém, das cantigas satíricas era de maldizer. (2004, p.33)

Uma das mais conhecidas cantigas satíricas, que figura inclusive em livros didáticos para o Ensino Médio, é esta, de João Garcia de Guilhade<sup>20</sup>, registrada no *Cancioneiro da Vaticana*, n. 1.097, e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, n. 1.399:

#### Cantiga

Ai, dona fea! Foste-vos queixar  
que vos nunca louv'en meu trobar;  
mas ora quero fazer um cantar  
en que vos loarei toda via;  
e vedes como vos quero loar:  
dona fea, velha e sandia!

Ai, dona fea! Se Deus me pardon!  
pois avedes [a] tan gran coraçon  
que vos eu loe, en esta razon  
vos quero já loar toda via;  
e vedes qual será a loaçon:  
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei  
en meu trobar, pero muito trobei;  
mais ora já un bon cantar farei,  
en que vos loarei toda via;  
e direi-vos como vos loarei:  
dona fea, velha e sandia!

(2004, p. 35)

O eu-lírico dirige-se a uma mulher, mas, ao invés de fazê-lo de modo cortês, com uma cantiga de amor idealizando-a e louvando os seus atributos, faz exatamente o oposto: ridiculariza o alvo de seus versos, chamando-a pelo vocativo “Dona fea” (Dona Feia).

A construção triádica, constituída de três adjetivos e reiterada como estribilho (talvez um mote) no final das três estrofes, intensifica o insulto: espera-se que uma dama seja jovem, bela e sadia, mas – do contrário – é velha, feia e sandia, isto é,

---

<sup>20</sup> Pouco se sabe a seu respeito, exceto que viveu no início do século XIII.

louca (louca por não perceber o ridículo de querer uma cantiga de amor?). Suponhamos, inclusive, que, devido ao seu “ofício” de cantar à beleza feminina, o trovador já tenha feito cantigas a outras damas, o que era do conhecimento de sua enunciatária. Daí, talvez, a razão do terceiro adjetivo: invejosa das outras damas, é louca por não poder mirar sua própria fealdade...

Trata-se, já na Idade Média, de uma subversão discursiva e cultural: no lugar do amor cortês e do louvor à beleza de uma dama bela e casta, platonicamente idealizada e no topo da pirâmide social, o enunciador não exalta a figura feminina, mas a desanca... A dona Feia nunca foi “louvada”, mas a partir de então o será por toda a vida. Não apenas para toda a vida do trovador, mas pelos séculos seguintes, pois a cantiga sobreviveu até nós e exemplifica a sátira trovadoresca. Um dos aspectos mais salientes do humor é a quebra de expectativa e, no caso em análise, ela é quebrada pela sátira no lugar da vassalagem amorosa.

Obviamente mulheres feias não foram o único tema de cantigas satíricas, mas cremos que o exemplo em questão seja suficiente para ilustrarmos o tema.

### 2.3.2 A sátira do *Boca do Inferno*

Do período Barroco, será Gregório de Matos Guerra (1636-1696) não apenas o maior poeta brasileiro, como também o grande autor de versos humorísticos, acentuadamente injuriosos e obscenos<sup>21</sup>, fazendo jus ao epíteto *Boca do Inferno*. A vasta produção que lhe é atribuída<sup>22</sup> contém um número significativo de poemas satíricos e fesceninos. Da sátira política aos versos fesceninos, seus poemas zombeteiros faziam troça de qualquer vulto da Bahia colonial. A seu respeito, Bosi afirma:

Em toda a sua poesia o achincalhe e a denúncia encorpam-se e movem-se à força de jogos sonoros, de rimas burlescas, de uma sintaxe apertada e ardida, de um léxico incisivo, quando não retalhante: tudo o que dá ao estilo

---

<sup>21</sup> Cabe lembrar que, ao longo dos séculos, o humor também esteve ligado ao fescenino, ao conjunto de práticas discursivas que Maingueneau denomina *discurso pornográfico*. Essa relação entre o cômico e o pornográfico, entretanto, não é intrínseca: o pornográfico não é necessariamente cômico e o sexo muitas vezes pode ser tematizado de forma não pornográfica.

<sup>22</sup> A questão da autoria dos versos atribuídos a Gregório de Matos é estudada por João Adolfo Hansen, na obra de cinco volumes intitulada “Gregório de Matos: Poemas atribuídos”. Nela, o professor da Universidade de São Paulo analisa o chamado Códice Asensio-Cunha, conjunto de textos da coleção particular de Celso Cunha, que lhe foi presenteada pelo bibliófilo espanhol Eugenio Asensio.



de Gregório de Matos uma verve não igualada em toda a história da sátira brasileira posterior. (2005, p. 40, grifos nossos)

De sua vasta produção, podemos citar um exemplo desse “léxico incisivo e retalhante”<sup>23</sup>, em que o poeta “define a sua cidade”:

#### DEFINE A SUA CIDADE

#### MOTE

De dous *ff* se compõe  
esta cidade a meu ver  
um *furtar*, outro *foder*.

Recopilou-se o direito,  
e quem o recopilou  
com dois **ff** o explicou  
por estar feito, e bem feito:  
por bem Digesto, e Colheito  
só com dous *ff* o expõe,  
e assim quem os olhos põe  
no trato, que aqui se encerra,  
há de dizer, que esta terra  
*de dous ff se compõe.*

Se de dous *ff* composta  
está a nossa Bahia,  
errada a ortografia  
a grande dano está posta:  
eu quero fazer aposta,  
e quero um tostão perder,  
que isso a há de prevertem  
se o **furtar** e o **foder** bem  
não são os **ff** que tem  
*esta cidade a meu ver.*  
Provo a conjetura já  
prontamente como um brinco:  
Bahia tem letras cinco  
que B-A-H-I-A:  
logo ninguém me dirá  
que **dous ff** chega a ter,  
pois nenhum contém sequer,  
salvo se em boa verdade  
são os **ff** da cidade  
*um furtar, outro foder.*

(GUERRA, 1993, p. 125-126)

O efeito de cômico se dá não apenas pelo emprego da unidade lexical de uso obsceno *foder*, em paridade com *furtar*, como também por ambas iniciarem com a fricativa labiodental [f], que é referenciada metalinguisticamente como “dous ff” (dois *efes*). Além disso, a organização estrófica (ritmo marcado da redondilha maior, a estrofação em três décimas com esquema de rimas ABBAACCDDC) nos sugere que

---

<sup>23</sup> Bosi refere-se ao vocabulário desabusado (e de baixo calão) da poesia satírica do “Boca do Inferno”, cujo epíteto certamente não é um exagero.

se trata de um poema concebido para leitura em voz alta, de modo a realçar a intenção crítica e o teor satírico do enunciado.

### 2.3.3 Bocage, o implacável

O grande nome da poesia árcade é, sem dúvida, Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805). Apesar de ser um dos grandes poetas líricos da língua portuguesa, seu nome entrou para o imaginário popular como indivíduo libertino e licencioso.

Um exemplo do folclore que cerca o seu nome é a literatura de cordel, em que figura como protagonista de disputas e contador de anedotas picantes, sem que muitos sequer saibam quem tenha sido.

De acordo com Moisés:

existem dois Bocages: o que o vulgo fixou através de anedotas, verdadeiras algumas e falsas outras, mas todas raiando na obscenidade grosseira, e o que a tradição literária nos legou. Este é o que importa, pois o primeiro segue trajetória secundária e infensa a qualquer configuração, visto o povo atribuir-lhe todos os ditos picantes que, não tendo paternidade conhecida, devem forçosamente pertencer a alguém. Desse ângulo, seu nome tornou-se mítico ou ao menos proverbial, decerto representando um tipo chocarreiro universal. (2006, p. 128)

Apesar da severidade das palavras do crítico, o “outro” Bocage, o libertino, também importa. Importa menos, se nos ativermos ao que a tradição literária valoriza. Trata-se de um Bocage relativamente “menor”, mas é o mesmo poeta, o mesmo Bocage que se “evaporou na lida insana”.

No soneto a seguir podemos visualizar um pouco do furor que o poeta deve ter provocado com seus versos satíricos e licenciosos, o que viria também a delinear sua imagem póstuma.

Como foi originalmente publicado sem título, comumente se lhe antepõe o título “Epitáfio”:

Lá quando em mim perder a humanidade  
Mais um daqueles que não fazem falta,  
*Verbi gratia* – o teólogo, o peralta,  
Algum duque, ou marquês, ou conde ou frade:

Não quero funeral comunidade,  
Que engrole *sub venites* em voz alta;  
Pingados gatarrões, gente de malta,  
Eu também vos dispenso a caridade.

Mas quando ferrugenta enxada idosa  
Sepulcro me cavar em ermo outeiro,  
Lavre-me este epitáfio mão piedosa:

“Aqui dorme Bocage, o *putanheiro*:  
Passou vida folgada e milagrosa;  
Comeu, bebeu, *fodeu* sem ter dinheiro.”  
(1870, p. 92-93)

O poeta satiriza a si próprio, sem autoindulgência. Afirma que, ao morrer, não fará falta para a humanidade e que, por isso não quer velório ou qualquer outra manifestação de pesar, abrindo apenas uma exceção: aspira a um epitáfio.

No desfecho do soneto, as duas unidades obscenas (*putanheiro* e *fodeu*) estabelecem uma relação irônica com o adjetivo *piedosa*. O adjetivo piedoso (metonímia “mão piedosa” = “homem piedoso”) sugere uma pessoa religiosa, devota (no caso de Portugal do século XVIII, uma pessoa carola, ultracatólica), o que não combina em essa pessoa escrever um epitáfio com um adjetivo e um verbo de uso obsceno.

Nos dois tercetos, Bocage, além da ironia instaurada no discurso pela combinação das unidades lexicais *piedosa*, *lavrar*, *putanheiro* e *fodeu*, também cria uma ironia na rima entre *piedosa* e *milagrosa*, ambas unidades lexicais que remetem ao universo do catolicismo.

Ressalte-se que a unidade lexical “milagrosa” está ligada ao último verso: teve uma vida licenciosa sem dinheiro, o que é um feito, daí o milagre. Sem dinheiro para casar com uma “moça de família” ou para dormir com prostitutas, suas aventuras são, de fato, um milagre, se bem que a vida “milagrosa” não tenha tido nada de santa.

Além dos sonetos fesceninos, sua obra satírica inclui também outras formas poéticas, entre elas diversas trovas. Apesar de muito posterior à Idade Média e de não ser o primeiro poeta a se dedicar a esse tipo de composição de traço popular, Bocage é um dos mais significativos autores em cuja obra encontramos um abundante exemplário.

Em sua obra poética há muitos poemas com a estrofação da quadra popular intitulados “epigramas”. O segundo volume de sua obra poética possui uma parte

assim denominada<sup>24</sup>, contendo 109 composições satíricas numeradas. Esse Bocage ferino e não raro obsceno foi o que passou à posteridade.

Tema costumeiro em seus versos circunstanciais é a sátira aos médicos de sua época. Vários de seus epigramas fazem sátira à figura do médico e à ineficácia dos tratamentos médicos. A morte, como consequência, se torna um tema risível nas mãos de Bocage, conforme depreendemos ao ler seus versos:

Grátis, pespega o verdugo  
No pescoço ou laço ou corte;  
O espadachim mata grátis;  
O médico vende a morte.

(1910, p.169)

No mesmo texto, o poeta coloca lado a lado o médico e a figura do verdugo (carrasco, algoz que inflige a pena capital por decapitação). Nessa comparação nada lisonjeira, o médico sai perdendo, pois o carrasco não “cobra” pelos seus “serviços” da pessoa a quem mata, ao contrário do médico, que, além de matar, ainda cobra por isso.

Bocage morre em 1805, quando o Romantismo já irradiava em países como Inglaterra e Alemanha, com poetas do quilate de Blake e Goethe, mas ainda não eclodira em terras portuguesas.

#### 2.3.4 O lado B do subjetivismo romântico

O Romantismo é o período da poesia lírico-amorosa, condoreira e, no caso do Brasil, também da poesia indianista. O humor não é o traço mais típico da poesia do período, embora poetas como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães tenham escrito versos de matiz irônico, como os célebres poemas *Vagabundo* (“Eu durmo e vivo no sol como um cigano, / Fumando meu cigarro vaporoso...”) e *Minha desgraça* (“...é ter para escrever todo um poema. / E não ter um vintém para uma vela.”), ambos de Álvares de Azevedo.

Será na obra de dois românticos menores, os cariocas Francisco de Paula Brito (1801-1869) e Laurindo Rabelo (1826-1864), que o humor parece se sobressair e entrar para o folclore.

---

<sup>24</sup> Originalmente, epigrama era qualquer composição poética breve, constituindo um gênero aberto. Com o tempo, porém, a palavra adquiriu o sentido particular de uma pequena obra em versos de caráter satírico. (HOUAISS, 2009)

Paula Brito, além de escritor, foi tipógrafo e jornalista, atividades pelas quais é mais lembrado. Publicou uma revista famosa, chamada *Marmota fluminense*, que ficou conhecida por ser a primeira publicação a acolher um texto de Machado de Assis, de quem foi amigo.

De Paula Brito, a seguinte trova, publicada em seu jornal no ano de 1856, sem indicação de nome de autor, o que nos permite inferir que seja de sua autoria:

Se Deus consumiu seis dias  
quando o mundo formar quis,  
aposto que gastou doze  
para arranjar-te o nariz!

(1976, p. 71)

Na *Marmota fluminense*, Paula Brito, além dos próprios versos, publicava os alheios. Um dos autores que divulgou foi seu conterrâneo Laurindo Rabelo, que, em vida, publicou um único livro de poesia, em 1853, com o lacônico título de *Trovas*.

Laurindo Rabelo, conquanto autor de poesia lírica, tornou-se mais conhecido em seu tempo como autor de versos humorísticos, grande parte de extração fescenina, alijados das edições de sua poesia. De sua lavra é a seguinte trova, intitulada *A um calvo pretensioso*, bastante conhecida:

Cabeça, triste é dizê-lo!  
Cabeça, que desconsolo!  
Por fora, não tem cabelo,  
Por dentro não tem miolo!

(1976, p. 74)

Entretanto, de sua autoria é um dos mais famosos poemas licenciosos de língua portuguesa, conhecido não apenas no Brasil mas também em Portugal, onde é cantado jocosamente em ritmo de fado:

As rosas do cume

No cume daquela serra  
Eu plantei uma roseira  
Quanto mais as rosas brotam,  
Tanto mais o cume cheira.

À tarde, quando o sol posto,  
E o cume o vento adeja,  
Vem travessa borboleta  
E as rosas do cume beija.

No tempo das invernadas,  
Que as plantas do cume lavam,  
Quanto mais molhadas eram,  
Tanto mais no cume davam.

Mas se as águas vêm correntes,  
E o sujo do cume limpam,  
Os botões do cume abrem,  
As rosas do cume brincam.

Tenho, pois, certeza agora  
Que no tempo de tal rega,  
Arbusto por mais mimoso  
Plantado no cume, pega.

Vem, porém, o sol brilhante  
E a seca logo a catadupa;  
O mesmo sol a terra abrasa  
E as águas do cume chupa.

A rosa do cume fica  
no mais alto da montanha  
A rosa do cume pica  
A rosa do cume arranha

As rosas do cume espreitam  
entre as folhagens d'além  
trazidos na fresca brisa  
os cheiros do cume vêm.

No cume duma montanha  
tem um olho d'água à beira.  
É uma água tão cheirosa  
que a multidão ansiosa  
O olho do cume cheira.

(2012)

Trata-se de um “contraexemplo” da poesia romântica, pois o autor, assim como seus contemporâneos, é autor de versos líricos, produção mais conhecida até os nossos dias. Aqui faz uma sátira do próprio estilo que representa, ao utilizar vocabulário típico do período (rosa, borboletas, folhagens, brisa, sol, vento) em um contexto obscuro. O efeito de humor é produzido pela segmentação da unidade lexical “cume”, que, em voz alta, é lida “cu...me”, de forma que a unidade lexical obscena “cu” é sugerida para provocar o riso.

No ano 2000, o cantor e comediante cearense Falcão gravou uma versão desse poema com o título *No cume*, parte integrante do CD *Do penico à bomba atômica*, disponível no *site* de vídeos *Youtube*.

Nesse contexto de poesia fescenina de cunho humorístico, também podem ser citados os poemas *O elixir do pajé* e *A origem do mênstruo*, de Bernardo Guimarães, mais conhecido como autor dos célebres romances *A escrava Isaura* e *O Seminarista*.

Assim como a poesia humorística dos parnasianos, é uma produção pouco

conhecida, a despeito de seu eventual interesse historiográfico.

### 2.3.5 O riso dos parnasianos: uma poética além de vasos e estátuas

Serão os parnasianos, em plena *Belle Époque*, a despeito serem autores de alguns dos sonetos mais pedantes e artificiosos de nossa Literatura, que se dedicarão ao humor, em versos divertidos e despretensiosos. Trata-se de outro lado desses poetas – alguns até mais conhecidos por outros gêneros, como o dramaturgo Artur Azevedo – o que nos mostra a vitalidade e as potencialidades do humor no discurso literário.

O período um tanto difuso entre os anos finais do século XIX e iniciais do século XX, comumente chamado de *Belle Époque* (do francês, “*Bela Época*”), é marcado por intensa atividade artística, cujo centro irradiador era a capital francesa, e coincide, tanto no Brasil quanto na Europa, com a literatura parnasiana e simbolista.

A elite brasileira – do declínio do Império e da nascente República – seguia a tendência europeizante e reproduzia as tendências artísticas do velho continente. Apesar de o prestígio dos poetas parnasianos ter contribuído para marginalizar em nossas letras a poesia simbolista, as duas estéticas conviveram juntas durante boa parte da *Belle Époque*.

Os escritores brasileiros escreviam para jornais – a crônica foi um gênero bastante cultivado nesse período, inclusive por nomes de peso como Machado de Assis e Olavo Bilac – e tinham bastante projeção na vida intelectual do Rio de Janeiro, então capital do país.

Ao lado da crônica, que versava sobre temas quotidianos, a poesia também tinha espaço considerável na imprensa e vários poetas publicavam a poesia “séria”, digamos assim, ao lado de uma poesia satírica, erótica e fescenina, que geralmente aparecia sob pseudônimo para não atingir a “reputação” do escritor sério.

Uma das preferências dos parnasianos era compor epitáfios satíricos, trovas que simulavam inscrições tumulares dos desafetos dos autores. Assim, o que constaria na inscrição tumular de um político desonesto, de um malandro, de um vagabundo, etc. Tema sensível do período é, por exemplo, a sátira política, que

nunca escapou aos seus versos<sup>25</sup>. Além da trova, também escreviam muitos sonetos e outros poemas humorísticos.

Desse período visitaremos brevemente a obra dos cariocas Artur Azevedo e Olavo Bilac, do paranaense Emílio de Menezes, do pernambucano Bastos Tigre, do alagoano Goulart de Andrade e do mineiro Belmiro Braga, todos contemporâneos do *frisson* de um Rio de Janeiro boêmio e burlesco.

Irmão mais velho do romancista Aluísio Azevedo, Artur Azevedo (1855-1908) passou à posteridade como teatrólogo, um continuador da comédia de costumes inaugurada em nossa literatura por Martins Pena. Sua “magra mas viva produção poética” (BOSI, 2005, p. 230) é lembrada pelos sonetos humorísticos. Destes, *Velha anedota* provavelmente seja o mais referenciado nas antologias escolares:

Velha anedota

Tertuliano, frívolo peralta,  
Que foi um paspalhão desde fedelho,  
Tipo incapaz de ouvir um bom conselho,  
Tipo que morto não faria falta;

Lá um dia deixou de andar à malta,  
E, indo à casa do pai, honrado velho,  
A sós na sala, em frente de um espelho,  
À própria imagem disse em voz bem alta:

- Tertuliano, és um rapaz formoso!  
És simpático, és rico, és talentoso!  
Que mais no mundo se te faz preciso?

Penetrando na sala, o pai sisudo  
Que, por trás da cortina ouvira tudo,  
Severamente respondeu: - Juízo.  
(1909, p. 175-176)

Nosso “protagonista”, Tertuliano, de sábio só tem o nome: ao seu nome são associadas as unidades lexicais “frívolo” (“fútil”, “leviano”), “peralta” (“vadio”), “paspalhão” (“tolo”) e “fedelho” (“criança”, de uso pejorativo). Além disso, é descrito como “incapaz de ouvir um bom conselho” e assevera-se que “morto não faria falta”. Temos, portanto, apenas no primeiro quarteto uma descrição psicológica bastante desabonadora.

Entretanto, esses “predicados” da primeira estrofe são contrapostos ao sentimento narcísico do personagem, que se posta diante de um espelho e, mirando

---

<sup>25</sup> Da lira venenosa de Gregório de Matos até paródias compartilhadas atualmente nas redes sociais, o humor político nunca deixou de ser praticado em maior ou menor grau por nossos autores. Em se tratando de classe política, motivo para a sátira nunca faltou e continua não faltando.



a própria imagem, usa os adjetivos “formoso”, “simpático” e “talentoso” e ainda tem a petulância de perguntar-se “que mais no mundo se te faz preciso?”, isto é, coloca-se como um ser praticamente perfeito, que tem dúvida do que mais precisa.

O contraponto da descrição do narrador à fala do protagonista é quebrado pela introdução de um segundo personagem, o pai de Tertuliano, caracterizado como alguém “sisudo” (“sério”, “sensato”), exatamente o oposto do filho. O pai escuta “tudo” o que diz o filho “paspalhão” diante do espelho e responde laconicamente à pergunta do filho com o substantivo “juízo” (“bom senso”, “equilíbrio”). A fala do pai recupera o que é dito na primeira estrofe e contradiz a fala do filho: no fundo, ele não tem nada, porque não tem juízo, isto é, não tem discernimento.

O título do soneto remete ao fundo da pequena narrativa, isto é, uma anedota antiga, uma história que ocorre desde tempos imemoriais, em que a leviandade de um jovem sem juízo é contrastada pelo discernimento da figura paterna, cujo conselho tem por objetivo corrigir uma característica indesejável do filho.

Do mesmo autor é a seguinte trova de cunho político:

Tem uma flor no princípio  
O nome do Marechal,  
Mas o nome do almirante  
Principia muito mal...

(1988, p. 123)

O alvo da sátira era o Almirante Custódio de Melo, aliado do Marechal Floriano Peixoto, o segundo presidente da República. O almirante foi ministro da Marinha, da Guerra e das Relações Exteriores do governo do “Marechal de Ferro”, chegando a acumular as três pastas.

É necessário, portanto, conhecer a referência histórica para entender o chiste, que ficou datado. A “flor no princípio” do “nome do Marechal” refere-se ao nome próprio “Floriano”. O nome do almirante, a que o poeta jocosamente se refere, é o segundo, Custódio. “Principia muito mal” por causa da primeira sílaba, “Cu”, que, lida isoladamente, é uma unidade lexical de uso obsceno.

Olavo Bilac (1865-1918) foi um dos mais destacados poetas brasileiros, mas o Bilac que passou à posteridade é apenas uma fração do verdadeiro. Além da poesia lírica, do épico *O caçador de esmeraldas* ou dos poemas de cunho patriótico, também é o galhofeiro autor de versos satíricos, publicados sob pseudônimos.

Esse “outro” Bilac, sem abdicar da pureza formal do parnasianismo, escreveu sátiras políticas e versos obscenos, dos quais recordaremos o quase impublcável poema intitulado “Medicina”, no qual exercita sua veia cômica, à moda de Gregório de Matos ou Bocage:

#### Medicina

Rita Rosa, camponesa,  
Tendo no dedo um tumor,  
Foi consultar, com tristeza,  
Padre Jacinto Prior.

O Padre, com a gravidade  
De um verdadeiro doutor,  
Diz: “A sua enfermidade  
Tem um remédio... o calor...

Traga o dedo sempre quente...  
Sempre com muito calor...  
E há de ver que, finalmente,  
reventará o tumor!”

Passa um dia. Volta a Rita,  
Bela e cheia de rubor...  
E, na alegria que a agita,  
Cai aos pés do confessor:

“Meu padre! estou tão contente...  
Que grande coisa, o calor!  
Pus o dedo em lugar quente  
E rebentou o tumor!”

E o padre: “É feliz, menina!  
Eu também tenho um tumor...  
Tão grande que me alucina...  
Que me alucina de dor...”

“Ó padre! mostre o seu dedo,  
(Diz a Rita), por favor!  
Mostre! porque há de ter medo  
De lhe aplicar o calor?”

Deixe ver! eu sou tão quente!  
Que dedo grande! que horror!  
Ai... padre... vá... lentamente...  
Vá... gozando... do calor...

Parabéns... padre Jacinto!  
Eu... logo... vi... que o calor...  
Parabéns, padre... Já sinto  
Que... rebentou o tumor...”

(2000, p. 111-112)

Nesse pequeno episódio em nove quartetos de sete sílabas, com esquema de rimas ABAB, narra-se uma pequena história que retoma um tema antigo do humor e

da crítica: o celibato clerical. Entretanto, em vez de texto corrosivo como o de seu contemporâneo Eça de Queiroz, Bilac cria um Amaro tupiniquim, um tanto bonachão, Padre Jacinto, que peca contra a castidade, sem consequências trágicas, com uma camponesa de nome Rita Rosa, apresentada na primeira estrofe.

A anedota obscena começa com a apresentação da personagem feminina, na primeira estrofe, que, tendo um “tumor” no dedo, em vez de procurar um médico procura o padre. Houaiss (2009) abona para tumor o sentido de “qualquer tumefação circunscrita e arredondada; calombo, caroço”. Apesar da gravidade que a palavra nos evoca, o poeta a emprega com esse último significado.

As reticências empregadas na fala do padre sugerem um clima erótico, o que parece se confirmar pelos versos “traga o dedo sempre quente... / sempre com muito calor” e pela reação da camponesa que, no dia seguinte, volta “bela e cheia de rubor”. Insinuando-se, diz ao confessor que se sentia “contente” e que pôs o “dedo em lugar quente”, sem especificar qual seria, ficando ao leitor a malícia do percurso interpretativo.

E, de fato, a atmosfera sexual fica latente pelo gesto da camponesa de voltar ao confessor por um motivo banal. Na penúltima estrofe, diante da insinuação da mulher, o padre diz que também tem um tumor que dói e a menina pede para ele lhe mostrar. A sequência “Que dedo grande! que horror” é explicitamente sexual, que se intensifica na última estrofe.

A temática pode ser considerada grosseira e vulgar, mas de certa forma ilustra uma tendência do humor – literário ou não – de utilizar motivos eróticos ou pornográficos com a finalidade de levar o enunciário ao riso.

Além de anedotas picantes, Bilac também compôs sátiras políticas. Satirizou, na trova a seguir, o deputado Lauro Müller, muito alto e magro, dedicando-lhe um epitáfio:

Aqui a terra consome  
Müller, que disse ao morrer:  
Pobre terra! Se tens fome,  
não tens muito o que comer!  
(1974, p. 206)

Bilac não satirizaria apenas um deputado, o que talvez nos dias de hoje poderia render um processo... Mais afoito ainda, sua sátira se voltou para o então ministro da Fazenda e posteriormente Presidente da República Rodrigues Alves:

Exemplo de temperança,  
modelo de sisudez,  
quem aqui dorme – descansa  
do muito que... nunca fez!

(1976a, p. 119)

O poeta foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. A respeito do adjetivo “imortal”, comumente utilizado com referência aos membros da instituição, fez a seguinte troça, ainda hoje lembrada<sup>26</sup>:

Sem lar, sem pão, sem conforto,  
o Acadêmico, afinal,  
não tem onde cair morto,  
por isto é que é imortal...

(1976b, p. 122)

Bilac, presente pelos sonetos que figuram em apostilas e livros didáticos para o Ensino Médio, tem aqui outra faceta – divertida, mas pouco conhecida.

Amigo de Bilac, outro poeta que não poderia faltar é o mais debochado e virulento dos parnasianos: o paranaense Emílio de Menezes (1866-1918). Segundo o biógrafo Raimundo de Menezes, Emílio “não perdeu um único caso humano digno de comentário irônico. Foi um desses espinheiros que ficam à margem do caminho que arrancam um pouco de lã a cada carneiro que passa” (1956, p. 94).

Esse “arrancar a lã” pode ser visualizado no soneto que Emílio “dedicou” ao historiador Oliveira Lima, episódio comentado pelo historiador Elias Thomé Saliba:

O historiador e diplomata Oliveira Lima, alto e avantajadamente gordo casou-se com dona Flora Cavalcanti Albuquerque, “delgada de corpo”, isto é, magérrima, perfazendo violento contraste com o marido historiador. Certa feita, numa roda de amigos, Menezes viu passar o casal e comentou, confidencialmente: “Ali vão a Flora e a Fauna brasileiras...” Tudo ficaria por ali mesmo se a pilhéria não saísse publicada na imprensa dois dias depois: Oliveira Lima, furioso, escreveu artigo nos jornais, chamando Menezes de bêbado, vadio e outras coisas injuriosas. A resposta de Emílio veio, então, com “O plenipotenciário da facúndia” (2002, p. 121-122).

Eis aqui o referido soneto, que o poeta viria a publicar num livro com o sugestivo título de “Deuses de ceroulas”:

O plenipotenciário da facúndia

De carne mole e pele bambalhona,  
Ante a própria figura se extasia.  
Como oliveira – ele não dá azeitona,

---

<sup>26</sup> Em 2017, em entrevista concedida ao jornalista Pedro Bial, a escritora Ana Maria Machado, da Academia Brasileira de Letras, lembrou-se dessa troça, citando-a para o entrevistador, embora não se lembrasse da autoria de Olavo Bilac.

Sendo lima – parece melancia.

Atravancando a porta que ambiciona,  
Não deixa entrar nem entra. É uma mania!  
Dão-lhe por isso a alcunha brinçalhona  
De paravento da diplomacia.

Não existe exemplar na atualidade  
De corpo tal e de ambição tamanha,  
Nem para intriga igual habilidade.

Eis, em resumo, essa figura estranha:  
Tem mil léguas quadradas de vaidade  
Por milímetro cúbico de banha.

(1980, p. 87)

Escolhemos esse soneto porque, a nosso ver, sintetiza o estro mordaz de Emílio de Menezes, bem como sua habilidade de lidar com o léxico para a sátira, mesmo que grosseira e preconceituosa, como nesse caso específico de sua rusga com Oliveira Lima. Emílio de Menezes foi um poeta lírico de razoável talento, mas sua veia satírica é mais lembrada até hoje.

No soneto em questão, a mordacidade do poeta começa com o irônico título “O plenipotenciário da facúndia”. “Plenipotenciário” significa “que tem plenos poderes” ou “agente diplomático investido de plenos poderes” (HOUAISS, 2009) e “facúndia” significa “aptidão para discursar” ou “eloquência” (ibid.). Assim, o jocoso título significa algo como “o todo-poderoso da eloquência”, talvez em alusão ao fato de Oliveira Lima tê-lo atacado com um artigo inflamado na imprensa.

Entretanto, longe de “exaltar” a eloquência de Oliveira Lima, o poeta elabora um sofisticado e irônico jogo verbal em forma de soneto, no qual descreve fisicamente o seu “muso” nos dois primeiros quartetos. No primeiro terceto, descreve o caráter do seu oponente. No segundo terceto, sintetiza as duas ideias.

O poeta escolhe um leque de unidades lexicais injuriosas para caracterizar fisicamente a figura de Oliveira Lima nos dois primeiros quartetos: “carne mole”, “pele bambalhona” (“frouxa”, “preguiçosa”), “melancia”, “atravancando”, “paravento” (“biombo”).

Pinta-se um quadro desfavorável ao historiador: o poeta retrata-o como um homem exageradamente gordo e desajeitado (substantivos *carne*, *pele*, *melancia* e *paravento*). A carne é “mole”, a pele é bambalhona, embora seu nome seja “Lima”, seu aspecto físico lembra uma melancia e, por ser muito grande, atravanca a

passagem das pessoas nos lugares que frequenta, sendo comparável a um biombo, o *paravento* do verso 8, palavra nada simpática à figura de um diplomata.

Sua injuriosa descrição da figura do historiador não é apenas física, como o comprovam as unidades “ambição”, “intriga”, “habilidade”, “ vaidade”, no primeiro terceto. Finaliza sua invectiva estabelecendo um paralelo entre o aspecto físico e o caráter do seu desafeto na chave-de-ouro “tem mil léguas quadradas de vaidade / por centímetro cúbico de banha”.

Nesses versos finais, o poeta equipara a vaidade e a obesidade de Oliveira Lima – aspectos, a rigor, impossíveis de comparação em uma mesma sentença – como elementos proporcionais, por meio das unidades de medida “léguas quadradas” e “centímetros cúbicos”, termos emprestados da Matemática. O diplomata é tão vaidoso quanto gordo, formando uma figura estranhamente proporcional em suas vicissitudes.

Além dos seus sonetos humorísticos, Emílio também escrevia trovas circunstanciais, tão ferinas quanto seus petardos de 14 versos, em que não poupava nem os próprios amigos, como nesta, dirigida ao amigo Raul Braga, vítima de alcoolismo:

A mim, por haver bebido,  
levou-me a morte a vocês.  
Se eu não tivesse morrido,  
ia beber outra vez.

(1956a, p. 93)

A respeito de um jornalista de seu tempo que se projetara na sociedade do Rio cortejando os poderosos, Emílio disse certa vez:

Quando ele se achar sozinho,  
Da treva, na escuridão,  
Surrupiará de mansinho  
Os dourados do caixão.

(1956b, p. 96)

Ainda segundo o seu biógrafo, Emílio compôs a seguinte trova dirigida a um indivíduo que vivia em concubinato com a própria filha:

Este foi dos mais completos,  
sem nunca sair dos trilhos,  
pois foi pai dos próprios netos,  
foi avô dos próprios filhos...

(1956, p. 96)

Na época da Guerra do Contestado, que envolveu a questão dos limites entre

Paraná e Santa Catarina, o deputado catarinense Lauro Müller defendia que a região de Palmas (que permaneceu no estado do PR) fosse incorporada à Santa Catarina. Emílio, que era paranaense, não perdoou:

Subornando corpos e almas,  
numa fúria de rapinas,  
o Lauro quer “bater palmas”  
para Santa Catarina...

(1969, p. 55)

Podemos notar que as verrinas de Emílio Menezes eram voltadas para qualquer um que cruzasse o seu caminho, daí a comparação perfeita do “espinheiro”.

Outro vulto de prestígio da *Belle Époque*, também um trocista incorrigível (embora menos ferino), foi o pernambucano Manuel Bastos Tigre (1882-1957), patrono da biblioteconomia brasileira, famoso em sua época pelos versos de propaganda, também um nome digno de lembrança. No soneto a seguir, critica uma reforma do sistema educacional:

Reforma do Ensino

Mal o Congresso arranja uma reforma  
Da Instrução malsinada e miseranda,  
Outra já se prepara; e desta forma  
Ela de Herodes a Pilatos anda.

Da mania reinante segue a norma  
(Pois que da glória os píncaros demanda)  
E de um grande projeto o esboço forma  
O fecundo doutor Passos Miranda.

A nova lei ordena que os pequenos  
Trilhem com aplicação e com cuidado  
Seis anos de científicos terrenos.

Um parágrafo seja acrescentado:  
— O saber ler é obrigatório; a menos  
Que o rapaz se destine a deputado...

(2008)

Apesar de ser um poema circunstancial, seu desfecho bem que poderia ter sido escrito nos dias atuais e constitui uma sátira evidente ao baixo nível cultural dos “representantes do povo”. Lembremos que na época o Rio de Janeiro era a capital do Brasil, o que tornava a classe política ainda mais próxima dos olhares críticos (e afiados) de seus contemporâneos, que poderiam encontrá-los casualmente na confeitaria mais próxima.

Dentre os muitos versos humorísticos de Bastos Tigre, podemos destacar trovas, publicadas em seu livro *Bolhas de sabão*. Delas, duas em forma de epitáfio.

Na primeira, faz o epitáfio de um homem barrigudo:

Até morrendo ele prova  
que de comer não descansa:  
quando o foram pôr na cova,  
meteu a cova na pança!  
(1919, p. 59)

A trova seguinte é o epitáfio de um humorista:

Ai de mim, de todo mundo,  
levei rindo a vida inteira  
e inda cá estou, cá no fundo,  
com um sorriso... na caveira.  
(1919, p. 61)

Francisco de Paula Nei (1858-1897) foi um poeta cearense, também radicado no Rio de Janeiro. Segundo Raimundo Menezes, na biografia do poeta, certa vez Paula Nei foi convidado a um evento que homenageava Camões. Quando convidado a escrever uns versos sobre o tema, improvisou:

Camões, poeta zarolho,  
foi um vate português,  
via mais por um só olho  
do que nós com todos três!  
(1957, p. 117)

Vale a pena comentar que o humor dessa trova está na referência histórica a Camões ter perdido um olho em batalha e no sentido popular (e obsceno) da unidade lexical “olho” (=ânus).

Outro poeta parnasiano também pouco conhecido foi o alagoano Goulart de Andrade (1881-1936). Em certa ocasião, foi a uma exposição de naturezas mortas e retratos do pintor francês Auguste Petit. No livro de visitas, escreveu o seguinte:

Visitando a exposição,  
vejo que ela é coisa séria:  
Os quadros do Petit são  
de petição de miséria.  
(1976, p. 167)

Neste caso, também vale a pena notarmos o jogo de palavras entre “Petit são” e “petição”, base do humor da trova, uma sátira ao autor dos quadros usando como base o seu sobrenome.

Por fim, um autor popular de seu Estado e que não figura nos livros didáticos



é o mineiro Belmiro Braga (1872-1937), um “bom compositor de trovas”, nas palavras de Bosi (2005, p. 235). O autor escreveu muitas trovas, a maioria líricas ou filosóficas, mas compôs algumas humorísticas circunstanciais.

Do vate mineiro, vejamos primeiro um soneto, brevemente intitulado *A Bunda*:

A Bunda

Quando ela passa todo mundo espia,  
Não para a cara, que não é formosa,  
Mas para a bunda, que é maravilhosa.  
Em bunda, nunca vi tanta magia.

Requebra, sobe, treme e rodopia  
Dentro de uma expressão maravilhosa.  
Deve ser uma bunda cor-de-rosa,  
Da cor do céu quando desponta o dia.

E ela sabe que sua bunda é boa.  
Vai pela rua rebolando à toa,  
Deixando a multidão maravilhada.

Eu a contemplo, num silêncio mudo.  
Embora a cara não valesse nada,  
Só aquela bunda me valia tudo.

(2015)

Provavelmente a mulher “homenageada” pelos versos de Belmiro Braga não gostaria de se ver retratada de modo tão irreverente e desabonador, em que o poeta a chama de feia (“a cara não é formosa”, verso 2, e “não vale nada”, verso 13), afirmando que apenas suas nádegas valiam a pena de ser contempladas. Trata-se de um contraponto à idealização da mulher, típica da poesia, mesmo da parnasiana. Em *Contas do meu rosário*, de 1923, dedica a seguinte trova a um amigo:

Prezado amigo, perdoa  
a resposta demorada:  
Tu sabes, quem vive à toa  
não tem tempo para nada.

(1923, p. 99)

Mas será em *Redondilhas*, que Belmiro Braga publicará um número expressivo de trovas, incluindo humorísticas, em uma seção intitulada *Balas de estalo*. A outra seção, *Finados*, como o próprio nome indica, contém trovas de teor existencial. No primeiro exemplo, faz um chiste com base no adjetivo “comprida” (sentido conotativo) em contraposição à pequena (sentido denotativo):

Ouvindo-a falar da vida,

dos próprios pais, tive pena  
de ver língua tão comprida  
numa boca tão pequena...  
(1934, p. 98)

Na página seguinte, uma trova que certamente deve ter desagradado a mulheres de seu tempo, seu chiste é voltado para o excesso de maquiagem:

Vi teus braços... que ventura!  
teu colo... as pernas... que gosto!  
Agora, tira a pintura,  
que eu quero ver o teu rosto.  
(1934, p. 99)

Mais à frente, uma trova de temática sexual, embora sutil:

Calúnia, à falta de assuntos,  
porque na cama nos viu,  
diz que nós dormimos juntos,  
mas nenhum de nós dormiu...  
(1934, p. 180)

Notamos, neste breve retrospecto a respeito desses autores finisseculares, que a imagem legada pela nossa tradição a seu respeito é, no mínimo, bastante superficial.

Quando o tema é “Parnasianismo”, os livros didáticos e apostilas das franquias de ensino apresentam chatíssimos sonetos descritivos falando de vasos e estátuas ou de episódios da história e da mitologia greco-latina, mas não mostram textos de humor, que estavam relacionados à dinâmica do contexto da sociedade em que tais poetas atuavam. Um visão empobrecedora, sem dúvida.

### 2.3.6 O humor multifacetado dos modernos e dos contemporâneos

Debochar dos outros não seria um traço exclusivo da *Belle Époque* e os modernistas também não perderiam a oportunidade de uma boa piada. Afinal, já que não tinham tantos amigos para perder, por que perder uma boa troça, inclusive de quem troçava dos outros, os parnasianos, seus antípodas? Ladrão que rouba ladrão...

O Modernismo é, sobretudo, alegre e desprezioso, como nos explicam Candido e Castelo:

Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram ter postulados rigorosos em comum. O que os

unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do País. (1983, p. 9)

Esse desejo de liberdade é o fio condutor para a iconoclastia que caracteriza o movimento: derrubar os ídolos, seus preconceitos, suas normas e exercitar a literatura sem amarras. O espírito bonachão dos modernistas fica evidente nas sátiras à estética passadista dos “medalhões”.

A figura a seguir é uma reprodução do cartaz desenhado pelo caricaturista Belmonte, especialmente para a Semana de Arte Moderna, e mostra o tom provocador daqueles artistas, em que se debocha das seguintes figuras da tradição artística: o compositor brasileiro Carlos Gomes (1836-1896), o compositor franco-polonês Frédéric Chopin (1810-1849), o pintor Almeida Júnior (1850-1899), o escultor mexicano Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e o romancista Coelho Neto (1864-1934):

**Figura 2 – Cartaz de Belmonte para a Semana de Arte Moderna (1922)**



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11223/a-semana-de-arte-moderna>

Dos cinco, dois ainda eram vivos na época e simbolizavam o passado, pelo menos no entender dos então chamados “futuristas”. Mas essa questão nos é tangencial: o que importa é o chiste, a sátira como característica marcante dos primeiros modernistas.

Essa atitude se reflete no poema-piada, uma das principais propostas estéticas dos modernistas. Despir a poesia da tradição, do “bom-gosto” e aproximá-

la da prosa e das coisas simples do cotidiano. Assim, os modernistas despedaçaram os vasos, desprezaram as epopeias indígenas e os temas da mitologia e dessacralizaram a poesia com temas do cotidiano, empregando uma linguagem irônica, marcada pela síntese, pelo humor, pelo emprego da fala popular e até pela utilização de palavras de anúncios publicitários...

Da seriedade “institucional” dos poetas que publicavam apenas sob pseudônimo, o Modernismo representa uma guinada na direção oposta, que, segundo Pacheco, “irá culminar num humorístico representado pelo poema-piada, pela piada e, em seguida, pelo poema-piada com intenções críticas ou denunciadoras dos aspectos negativos de nossa realidade” (1978, p. 50).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, a respeito dos modernistas, Candido e Castelo acrescentam:

não espanta que, neste sentido, utilizassem como técnica e atitude de espírito a *valorização do prosaico e do bom humor, que, em todas as suas gamas, lavou e purificou a atmosfera sobrecarregada pelos acadêmicos*. Há no Modernismo uma extraordinária alegria criadora (“O claro riso dos modernos”, escreveu Ronald de Carvalho), que invade todos os gêneros, atinge as alturas picarescas de Macunaíma, tempera a obra de Antônio de Alcântara Machado, é elevada por Oswald de Andrade a instrumento de análise e por todos manejada como arma de luta. (1983, p. 10-11, grifos nossos)

Essa “alegria criadora” pode ser vislumbrada num dos mais conhecidos poemas de Oswald de Andrade:

erro de português

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português

(1974, p.177)

No plano gráfico, podemos notar a ironia do título em letras minúsculas, contrastando com as maiúsculas no início de cada verso, como se fazia na poesia tradicional. No mesmo plano, a irregularidade do verso livre, sem rimas. No plano lexical, a coloquialidade da contração “duma” (prep. “de” + art. def. “uma”) e do adjetivo “bruta”. No plano sintático, a ruptura das frases, que não coincidem com os finais dos versos.

Mas o que importa, sobretudo, é a irreverência do tema, uma releitura às avessas do relato fundador da colonização do Brasil, o desejo de subversão, de que todos andassem nus como os índios, em vez de esses serem vestidos pelo português.

A respeito dessa tendência da poesia de Oswald, Candido e Castelo comentam:

(Esse) gosto pela poesia condensada, aliada ao desejo de irreverência como arma polêmica e à alegria autêntica de um movimento jovem, explicam o “poema-piada”, de que foi mestre Oswald de Andrade. É preciso assinalar que o humorismo não era considerado elemento aceitável pela poesia “séria” tradicional. Uma das grandes conquistas dos modernos foi introduzi-lo, sob forma de ironia ou de paradoxo, utilizando como instrumento de análise moral, aprofundamento das emoções e senso da complexidade do homem e do mundo. (1983, p. 21)

Temos aqui uma pequena mostra de como o modernismo contribuiu para dinamitar qualquer barreira que houvesse entre a poesia e o humor, pelo menos em termos estéticos.

Contemporâneo de Oswald e chamado de “São João Batista do Modernismo”, Manuel Bandeira sempre cultivou o humor em sua poesia. Talvez o exemplo mais famoso seja seu poema *Os sapos*, de 1918, publicado originalmente em *Carnaval*, de 1919, em que satirizava os poetas parnasianos:

Os sapos

Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.  
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,  
Berra o sapo-boi:  
— “Meu pai foi à guerra!”  
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”

O sapo-tanoeiro  
Parnasiano aguado,  
Diz: — “Meu cancionero  
É bem martelado.

Vede como primo  
Em comer os hiatos!  
Que arte! E nunca rimo  
Os termos cognatos.

O meu verso é bom  
Frumento sem joio.  
Faço rimas com

Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos  
Que lhes dei a norma:  
Reduzi sem danos  
A formas a forma.

Clame a saparia  
Em críticas cétricas:  
Não há mais poesia,  
Mas há artes poéticas...”

Urna o sapo-boi:  
— “Meu pai foi rei” — “Foi!”  
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”

Brada em um assomo  
O sapo-tanoeiro:  
— “A grande arte é como  
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatutário.  
Tudo quanto é belo,  
Tudo quanto é vário,  
Canta no martelo.”

Outros, sapos-pipas  
(Um mal em si cabe),  
Falam pelas tripas:  
— “Sei!” — “Não sabe!” — “Sabe!”

Longe dessa grita,  
Lá onde mais densa  
A noite infinita  
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,  
Sem glória, sem fé,  
No perau profundo  
E solitário, é

Que soluças tu,  
Transido de frio,  
Sapo-cururu  
Da beira do rio...

(1993, p. 80-81)

Os “sapos” são parnasianos, cuja artificialidade é escancaradamente satirizada nos versos do poema. A começar pela própria metáfora (poeta = sapo), cuja intenção clara é ridiculizar os parnasianos. Contemporâneo de Bandeira, por exemplo, é o penumbriista Olegário Mariano (três anos mais novo), cuja poesia insistentemente apelava para a imagem do poeta como cigarra. Em vez de cigarra ou ave canora (rouxinol, sabiá...), o poeta aqui é um sapo, animal que normalmente desperta sensação de repulsa por se alimentar de insetos.

Dentre vários poemas com toques de humor, Bandeira compôs algumas trovas em que deixou transparecer um espírito alegre. Em *Estrela da manhã* a forma da trova se faz presente no poema *O amor, a poesia, as viagens*, não propriamente humorístico, mas que recorre ao *nonsense* do último verso:

Atirei um céu aberto  
na janela do meu bem:  
Caí na Lapa – um deserto...  
- Pará, capital Belém!...  
(1993, p.151)

Será em *Mafuá do Malungo* que utilizará a redondilha maior, na composição de homenagens a amigos em forma de quartetos, como neste, dedicado a uma amiga chamada Sílvia Maria, com um leve toque de humor:

Muitas vezes, de repente,  
Sílvia Maria, você  
Parece um bichinho que é  
Mais bonito do que gente.  
(1993, p. 277)

No mesmo livro, Bandeira exercita a metalinguagem nesta trova de humor brejeiro, à qual intitula laconicamente de *Trova* e que estabelece um diálogo intertextual com o poema *O amor, a poesia, as viagens*, já citado:

Atirei um limão doce  
Na janela de meu bem:  
Quando as mulheres não amam,  
Que sono as mulheres têm!  
(1993, p. 316)

Das 13 dedicatórias da primeira edição, 10 são em forma de trova, da qual extraímos a dedicatória a Murilo Mendes e sua esposa, Maria da Saudade Cortesão Mendes, que não é propriamente engraçada, embora mostre senso de humor:

Murilo de olhos de santo,  
Saudade de olhos de mel,  
Pode não ter grande encanto,  
Mas é vosso este Manuel.  
(1993, p. 319)

Não é um humor anedótico, satírico, como o que se encontra na produção de outros dos seus contemporâneos, mas ilustra uma faceta importante do poeta.

Outro modernista icônico, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), também deixaria uma fresta de humor em sua obra. Sua poesia é marcada por temas circunstanciais e do cotidiano, conforme podemos ver em *Alguma Poesia*

(1930) até *Amar se aprende amando* (1985), seu último livro publicado em vida.

Dos guardados, emergiriam livros póstumos, nos quais também há vários poemas em que exercita um fino senso de humor, tanto em versos livres quanto em formas fixas. Alguns foram compostos em forma de quadras, não propriamente humorísticas, mas com um pequeno toque de humor, como *Confissões de Minas*:

Um mineiro se confessa  
neste livro por inteiro.  
Jeitão mineiro não cessa  
nem no Rio de Janeiro.

(2007, p. 385)

Sob o título *Violinha*, de *Versiprosa* (publicado originalmente em 1967 mas datado de 1959), se condensam onze quadras independentes, nas quais o poeta empresta a seus versos um toque de crítica política e social.

Na primeira quadra, sob o título *Irga*<sup>27</sup>, critica a figura do então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola:

As mangas de fora pôs  
para servir-nos a boia:  
Brizola nos vende arroz  
como se fosse uma joia.

(2007, p. 558)

Na terceira, critica o fisiologismo do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), fundado por Getúlio Vargas (p. 558):

Programa tão alto e puro  
quando seus frutos dará?  
Ao povo – só no futuro;  
ao pelego – desde já.

(2007, p. 558)

Na quarta, faz um chiste sobre os erros das previsões meteorológicas:

Seria mais sábio o aviso  
se falasse francamente:  
Em vez de “chuva e granizo”:  
“Amanhã, dia de enchente.”

(2007, p. 559)

Antenado, nem os excessos da Revolução Cubana escaparia dos seus versos. Referindo-se aos fuzilamentos promovidos por Fidel Castro e Che Guevara:

---

<sup>27</sup> IRGA é a sigla de “Instituto Rio Grandense do Arroz”, criado pelo governo do RS em 1938.



Os barbudos de Fidel,  
mal se lhes vê o nariz:  
das barbas fazem broquel  
contra seus próprios fuzis.  
(2007, p. 560)

O humor de Drummond é discreto, mais voltado para o chiste sutil e espirituoso, traço que apontamos em Bandeira e que caracteriza também os versos de Mário Quintana.

O gaúcho Mário Quintana (1906-1994) começou publicando um livro de sonetos (*A Rua dos Cataventos*, de 1940). Foi, indubitavelmente, um de nossos maiores modernistas. Ao lado de um intenso lirismo, também escreveu versos marcados pelo humor. Assim como outros contemporâneos, ao lado do verso livre praticou formas fixas até o fim da vida. *Espelho mágico* (originalmente de 1951) é composto de quadras de vários metros. Algumas são trovas, como a seguir:

#### LXXVI. DA DISCRIÇÃO

Não te abras com teu amigo  
Que ele um outro amigo tem.  
E o amigo do teu amigo  
Possui amigos também...  
(2007a, p. 225)

#### LXXXV. DA VIUVEZ

Ele está morto. Ela, aos ais.  
Mas, neste lúgubre assunto,  
Quem fica viúvo é o defunto...  
Porque este não casa mais.  
(2007a, p. 227)

#### XCVII. DA CALÚNIA

Sorri com tranquilidade  
Quando alguém te calunia.  
Quem sabe o que não seria  
Se ele dissesse a verdade...  
(2007a, p. 229)

Há algumas trovas em *A cor do invisível* (publicado em 1989, cinco anos antes de sua morte), das quais destacamos uma, maliciosa e com um toque de humor, laconicamente intitulada *TROVA*:

Estes seios que te vieram  
Decerto são meus filhinhos...  
Maria, que gosto vê-los  
Cada dia maiorzinhos!  
(2007a, p. 888)

Quintana também se celebrizou por versos e frases de improviso, na maioria de tom irônico e debochado. Conforme o relato de Juarez Fonseca, no livro *Ora bolas*, dedicado à faceta humorística do poeta, Quintana tinha dificuldade em fazer a declaração anual do Imposto de Renda. Um colega chamado Sílvio Braga ofereceu-se para auxiliá-lo nessa tarefa, ao que o poeta agradeceu com os seguintes versos:

Sei que meu cálculo é infiel  
Na mais inglória das lutas  
Lido com pena e papel  
E tu, ó Braga, computas.

(2007b, p. 29)

O humor está na dupla possibilidade de leitura da unidade lexical *computas*, do verbo computar. Braga *computa dados* ou *lida com putas*, possibilidade sugerida pela forma verbal *lido* (de *lidar*, “lutar”), em que *computas* não seria verbo, mas objeto indireto de “lidar”.

Despontando após a fase heroica do Modernismo, José Paulo Paes (1926-1998) é um dos nomes mais importantes dos “experimentos da poesia concreta” (BOSI, 2005, p. 439). Parte significativa de sua obra poética é constituída por uma poesia breve, com traços de humor e brincadeiras com a linguagem.

A respeito de sua poesia, Moisés pontua que “embora espaço breve, conciso, lapidar, era porém suficiente para que desse corpo às novidades descobertas no cotidiano mais banal, fruto de suas antenas sensíveis, sintonizadas com todas as coisas ao seu redor” (1999, p. 113).

Um dos traços mais salientes de suas “antenas sensíveis é o modo lúdico como trata a linguagem, explorando as potencialidades do léxico. Isso pode ser conferido no poema a seguir, similar a um trava-línguas:

Trova do poeta de vanguarda ou The médium is the message

se me decifram  
recifro  
se me desrecifram  
rerrecifro  
se me desrerrecifram  
então  
meus correrrecifradores  
serão

(2000, p. 117)

Parte de nosso folclore e, por conseguinte, de nossa tradição oral, o trava-língua é uma espécie de jogo verbal que consiste em dizer, com clareza e rapidez,

versos ou frases com grande concentração de sílabas difíceis de pronunciar, ou de sílabas formadas com os mesmos sons, tais como sequências de encontros consonantais. Talvez o exemplo mais popular seja “três tigres tristes”. O desafio do trava-língua consiste em dizer o enunciado rapidamente e em voz alta.

No poema acima, José Paulo Paes estabelece um duplo diálogo intertextual, remetendo o seu poema ao trava-línguas “um ninho de mafagafos” e ao mito da Esfinge de Tebas<sup>28</sup>.

Não se trata de um texto anedótico, mas seu humor se depreende primeiramente do estranhamento provocado pelo título “Trova de um poeta de vanguarda ou *The medium is the message*”, combinando um segmento em português e um em inglês (*O meio é a mensagem*), no qual valoriza o significante em superposição ao significado. O poema se estrutura nessa superposição, na releitura do trava-línguas e do oráculo e nos neologismos quase impronunciáveis.

A primeira parte do título, “trova do poeta de vanguarda” faz alusão à poesia popular, na escolha da unidade lexical “trova”, aqui tomada em seu sentido lato. Ao “poeta de vanguarda” cabe quebrar as convenções, utilizando a linguagem da paródia, em que o tema banal de um trava-línguas pode virar matéria-prima para sua cantiga, produzindo um texto fora do padrão a que leitores estariam acostumados.

O poeta cria neologismos utilizando dois prefixos, re- e des-. A primeira unidade lexical (*recifro*) é formada a parte da substituição da primeira sílaba de *decifro* (de) pelo prefixo re-. Cria-se a ideia de um novo enigma, o poeta se “recifra”, esfíngico, propondo um novo enigma ao leitor. Se o leitor “desrecifrar” seu enigma, isto é, se quebrar o seu segredo, cabe ao enunciador se “rerrecifrar”, tentando novamente provocar o leitor.

Na Mitologia Grega, quando Édipo acerta o enigma proposto pela Esfinge, esta se mata atirando-se do alto de um penhasco. O enunciador não é tão radical: Se novamente o leitor resolver o enigma, “desrerrecifrando” o poeta, então esse leitor-desmafagafizador será um “correrrecifrador”, ou seja, além de decifrar, será uma espécie de coautor do poema, um companheiro do poeta. Melhor desfecho, sem dúvida.

Fernando Aparício Brinkeroff Torelly (1895-1971), conhecido pelo pseudônimo

---

<sup>28</sup> “Decifra-me ou te devoro”, segundo a Mitologia Grega, era o desafio da Esfinge da Tebas, que matava a todos que não conseguissem responder ao seu enigma. Segundo a lenda, Édipo foi o único a solucionar o enigma.

irreverente de *Barão de Itararé* não passou à posteridade como poeta, mas como jornalista de humor. Gaúcho radicado no Rio de Janeiro, desenvolveu na então capital federal a sua carreira de humorista e jornalista, adotando o pseudônimo pelo qual ficou conhecido em vida e passou à posteridade.

Dedicou-se ao soneto humorístico, conforme o exemplo a seguir, escrito em linguagem bastante simples e fluente, marca de seu estilo:

Prece

No domingo passado fui à Igreja  
Forçoso é confessar que fui apenas  
Só para ver um grupo de morenas  
Que põe em polvorosa quem as veja.

Rezei pedindo a Deus o que deseja  
Um cidadão de aspirações pequenas  
Um almoço, um jantar e uma cerveja  
Para poder matar as minhas penas.

Depois com Santo Antônio eu fui mais franco...  
Pedi que me casasse com aquela  
Que tem um dinheiral de ações no Banco.

Só tenho ações no banco da desgraça  
Mas se o bom santo me casar com ela,  
Darei a Santo Antônio “ações de graça”.  
(1982, p. 98)

Esse soneto conta a pequena história de um homem que vai à igreja não por vocação religiosa, mas somente para ver as mulheres. Composto nos moldes clássicos do gênero (versos decassilábicos com rimas AB nos quartetos e CDC EDE nos tercetos), o enunciador descreve a religiosidade popular brasileira, em que alguém é “mais franco” com Santo Antônio do que com o próprio Deus. No catolicismo popular, Santo Antônio é o “santo casamenteiro”, mas num tom chistoso, o homem invoca o santo para que o ajude a se casar com uma mulher rica (“dinheiral de ações no Banco), não necessariamente por amor.

Em termos de escolha lexical, destaca-se, na penúltima estrofe, a expressividade do neologismo “dinheiral”, formado a partir da base *dinheir-* e do sufixo *-al*, formador de nomes de plantações, como cafezal ou canavial, por exemplo. Sugere-se que a mulher é tão rica que seu dinheiro forma uma plantação...

Ainda, na última estrofe, o enunciador lida ludicamente com a unidade lexical “ações”, empregada tanto no sentido financeiro (“ações no banco da desgraça”) quanto no religioso (“ações de graça”). Apesar de a rima entre antônimos constituir,

em tese, um elemento desvalorizador da expressão poética, seu emprego (desgraça/grança) tem a finalidade humorística de estabelecer contraponto entre ações/desgraça e ações/grança.

Outro nome que não se poderia deixar de lembrar é o de Millôr Fernandes (1923-2011), que também emprestou seu talento poético para o humor. Artista multifacetado, produziu diversos gêneros literários, distribuídos por uma obra vasta.

Em 1967 teve publicada a primeira edição de *Papáverum Millôr*, uma coletânea de poemas humorísticos. Do autor, o poema “Diante de um automóvel”:

Gasto tanto em oficina  
Que inda não entendi bem  
Se sou que tenho o carro  
Ou se é ele que me tem.

(1974, p. 51)

Irônico, o poema em forma de trova ironiza a sociedade de consumo, em que um homem, ao invés de ter conforto, tem despesas com um automóvel. Ao dizer que “gasta tanto” e que esse gasto o deixa em dúvida se tem o carro ou se é o carro que o tem, o enunciador instaura uma incongruência. Visto que “ter” é um atributo humano, ao supor a possibilidade de ser posse do carro ao invés do contrário, faz uma crítica ao consumismo: as pessoas se despersonalizam diante dos bens materiais, como se elas se transformassem em objetos do próprio sistema.

Por fim, Glauco Mattoso (1951), talvez o poeta mais irreverente e iconoclasta da contemporaneidade. Alinhado à tradição de Gregório de Matos e Bocage, Glauco expressa-se através do soneto decassílabo, explorando tabus sexuais de forma fescenina. Não apenas explora o grotesco e o fescenino propriamente ditos. Em sua vastíssima produção há um espaço privilegiado para a manifestação do humor político, aqui exemplificado com o seguinte soneto, parte da antologia *Poética na política*:

*Do decoro parlamentar*

- O ilustre senador é um sem-vergonha!  
- O quê?! Vossa Excelência é que é safado!  
E os dois parlamentares, no Senado,  
disputam palavrão que descomponha.

Um grita que o colega usa maconha.  
Responde este que aquele outro é viado.  
Até que alguém aparte, em alto brado,  
anima-se a sessão que era enfadonha.

Inútil tentativa, a da bancada,  
de a tempo separar o par briguento:  
aos tapas, se engalfinham por um nada...

Imagem sem pudor do Parlamento,  
são ambos mais sinceros que quem brada:  
- Da pecha de larápio me inocento!  
(2004, p. 30)

O molde clássico (decassílabos perfeitos, de acentuação rigorosa e rimas empregadas de acordo com os cânones do gênero) já é uma ironia: a perfeição formal é o retrato da cena grotesca de dois senadores (membros da câmara alta do sistema bicameral brasileiro) trocando insultos durante uma sessão.

Tais insultos são intercalados no enunciado ironicamente com as expressões de tratamento “o ilustre senador” e “vossa excelência”, criando o efeito de sentido humorístico pela antítese: *ilustre senador / sem-vergonha* e *vossa excelência / safado*.

Unidades lexicais que não caberiam em um texto poético – *sem-vergonha*, *safado*, *maconha*, *viado* – são elementos das rimas dos quartetos, formalmente perfeitas (ABBA e ABBA), acentuando o humor do texto pelo contraste entre elegância formal e deselegância de conteúdo.

As unidades lexicais empregadas para o tratamento injurioso são veiculadoras de preconceitos e tabus: *sem-vergonha* (uma pessoa sexualmente promíscua), a acusação do uso de *maconha* (de uso proibido pela legislação brasileira) e a unidade lexical de cunho depreciativo *viado* (forma injuriosa para referir-se ao homem homossexual).

O léxico empregado no soneto não é casual, mas retrata o baixo nível de representação da classe política brasileira: homens que usam o ataque *ad hominem* da forma mais grosseira possível no contexto que exige decoro, aliás o título irônico do soneto.

O tropo mais presente no poema é, sem dúvida, a ironia, manifestada claramente não só pela arquitetura do soneto e pela escolha vocabular como também pelo desfecho: “...são ambos mais sinceros que quem brada / - Da pecha de larápio me inocento”. No final não sobra nada nem ninguém: apesar da absoluta falta de decoro, para o enunciador ambos ainda são mais sinceros do que quem alardeia a própria honestidade, que ao menos “animaram” a sessão.

Evidentemente o humor continua. Vários poetas vez ou outra deram toques

de humor a suas composições. Encontraremos o humor em Vinícius de Moraes, Paulo Leminski, no concretismo, na poesia marginal dos anos 1970, na Literatura de Cordel e em muitos outros poetas e tendências. Certamente enquanto houver pessoas com senso de humor, a Literatura nunca perderá o bom-humor. E talvez até o mau-humor também. Por que não?

Ao longo deste capítulo, ao discutirmos a relação antiga entre o humor e o discurso literário, focalizamos a poesia em língua portuguesa, uma prova de que o humor tem seu espaço garantido no discurso literário.

Além do soneto e de outros poemas, a quadra de sete sílabas tem se mostrado um veículo de acentuada vitalidade na expressão do humor, tanto pelos temas quanto pelo modo lúdico de lidar com as palavras. Esse gênero poético popular de origens medievais continua a ser cultivado atualmente e a partir da década de 1960 tem sido bastante promovido no Brasil através de concursos literários, que lhe dão grande impulso.

#### 2.4 A trova: uma forma fixa que resiste ao tempo

Tudo cura o tempo, tudo faz esquecer, tudo gasta, tudo digere, tudo acaba.  
Atreve-se o tempo a colunas de mármore, quanto mais a corações de cera!"  
(Padre Antônio Vieira. In: *Sermão do Mandato*, 1643)

Mesmo quem não tem intimidade com a prosa barroca de Antônio Vieira, certamente já deve ter ouvido a célebre citação do Sermão do Mandato, transcrita acima.

Para sorte nossa, a fúria do tempo não “curou” a humanidade da Literatura, ainda que faça suas devastações no âmbito das mentalidades e dos gostos: estilos e formas entram em cena, caem no gosto, saem de cena, caem no olvido. Quantos de nós poderiam seguramente, sem consultar um livro de teoria literária (ou, acompanhando a evolução dos tempos, *espiar no Google*), responder, por exemplo, o que é “écloga”, “terza rima” ou “ditirambo”? Quem nos dias de hoje conhece prosadores de língua portuguesa contemporâneos de Vieira, o autor mencionado na epígrafe?

No caso da poesia, especificamente, o Modernismo promoveu um vendaval que fez com que formas tradicionais de poesia caíssem em descrédito junto à crítica

e fossem paulatinamente abandonadas ou relegadas a um segundo plano na obra de nossos melhores poetas a partir da segunda década do século XX.

É o que acontece com a trova, objeto de análise deste trabalho. Trata-se de uma forma fixa de poesia essencialmente popular que, embora não tenha saído de cena, se tornou secundária na obra dos poetas do cânone que a ela ainda eventualmente tenham dado atenção, como os modernistas Manuel Bandeira e Mário Quintana, por exemplo, que compuseram algumas.

Entretanto a trova não foi totalmente abandonada e, paradoxalmente, no olho do furacão do Modernismo, adquiriu um novo fôlego até certo ponto surpreendente. A partir da década de 50, formou-se no Brasil uma espécie de “rede” de poetas anônimos, um grupo de pessoas comuns que se dedicam à poesia, por meio do cultivo e da divulgação da trova.

Nessa produtividade há espaço para o humor, por meio da trova humorística, objeto deste estudo. Antes, porém, de nos determos sobre a trova humorística em especial, é necessário compreendemos seu lugar em nossa poética, sobre o que discorreremos brevemente em sequência.

#### 2.4.1 Um gênero antigo e resistente

Foi na Antiguidade Clássica que se esboçou uma primeira tentativa de classificação dos gêneros, calcada na presença do autor e de personagens nas obras. Daí a postulação de três gêneros, a saber, o lírico (a voz do autor), épico ou narrativo (a voz do autor e dos personagens) e dramático (apenas a voz dos personagens). Percebemos que a nomenclatura clássica se fundamenta no modo de enunciação dos textos e ainda se encontra hoje em livros didáticos sobre literatura.

Entretanto, no início no século XX a concepção aristotélica dos gêneros literários é revista no contexto do Formalismo Russo, momento em que o estudo dos gêneros passa a ocupar uma posição de destaque nos estudos linguísticos e literários. Os formalistas veem uma certa instabilidade nos gêneros, que evoluem de forma sistemática. Todorov pontuou, com muita clareza:

Um gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um “texto” de hoje (também isso é um gênero num de seus sentidos) deve tanto à “poesia” quanto ao romance do século XIX, do mesmo modo que a “comédia lacrimajante” combinava elementos da comédia e da tragédia do século



precedente. Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação (1980, p. 46).

Mais adiante, o crítico ainda fala em “horizontes de expectativa” para leitores e em “modelos de escritura para autores” (1980, p. 163), mostrando que a teoria clássica dos gêneros é insuficiente para dar conta de um amplo espectro de tipos de texto e não contempla outras questões porquanto é um sistema em “contínua transformação”.

Ao focalizarmos a literatura como discurso, também o fazemos em relação à trova como um gênero do discurso, ou seja, um *gênero do discurso literário*, na concepção bakhtiniana do termo: relaciona-se a uma esfera, tem uma construção composicional e um estilo. Segundo palavras do próprio Bakhtin:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu *conteúdo* (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela *seleção operada nos recursos da língua* – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua *construção composicional* (1997, p. 279, grifos nossos).

Conforme vimos no capítulo anterior, ao longo da história de nossa Literatura, muitos poetas utilizaram o humor como meio de expressão. Percebemos que, antes do Modernismo (e mesmo depois), formas fixas de composição deram vazão ao humor, dentre as quais, o soneto e a trova lograram preferência.

Também chamada de *quadra popular* ou *quadrinha*, especialmente a humorística aparece na obra de vários autores importantes, num leque temporal que abrange, conforme vislumbramos, de Bocage a Mário Quintana, além da lavra de um número cada vez maior de poetas anônimos que revitalizaram essa forma antiga de nossa lírica popular a partir da segunda metade do século XX.

Seja em sentido lato de qualquer poema popular, seja no sentido específico de “quadrinha”, não será exagero dizer que a trova é a mais antiga das formas poéticas populares da língua portuguesa, o que por si só, em nosso entendimento, já é uma razão para o seu estudo.

#### 2.4.2 Origens imemoriais

Trata-se de um gênero poético bastante antigo em nossa língua e suas raízes remontam à fase proto-histórica do Português, sendo praticamente impossível determinar com precisão o ponto de seu surgimento.

O que se pode afirmar com segurança é que se trata de uma forma poética de origem popular e que, por ser constituída em forma fixa e com rimas, suas primeiras manifestações tenham sido essencialmente orais.

Assim, perguntar-nos quando surgiu a trova é como se nos perguntássemos quando surgiu a Literatura Portuguesa, raiz da Literatura Brasileira. Nesse sentido, um breve quadro histórico pode nos auxiliar. Valemo-nos, para tanto, da perfeita síntese que nos é oferecida pelo crítico Massaud Moisés:

...salientemos que a Literatura Portuguesa, em consequência duma conjuntura histórico-cultural que não vem ao caso discriminar, nasceu quase simultaneamente com a nação onde se enquadra. Em 1094, Afonso VI, Rei de Leão, um dos reinos em que a Península Ibérica era dividida (os outros: Castela, Aragão e Navarra), casa suas filhas, Urraca com o Conde Raimundo de Borgonha, e Teresa com D. Henrique. Ao primeiro genro, doa uma extensa região de terra correspondente à Galiza; ao segundo, o território compreendido entre o rio Minho e o Tejo, com o nome de “Condado Portucalense”. Após a morte de D. Henrique (em 1112 ou 1114), D. Teresa toma as rédeas do governo e estreita relações com os galegos, especialmente com o Conde Fernão Peres de Trava. O Infante, Afonso Henriques, rebela-se contra a mãe e enceta uma revolução que culmina em 24 de junho de 1128, na batalha de S. Mamede, nos arredores de Guimarães: os revoltosos vencem e sagram o Infante seu soberano. Ainda não era tudo, pois faltava o reconhecimento de Leão e Castela, que só se efetuou em 1143, na Conferência de Samora, quando Afonso VII reconhece Afonso Henriques como rei. O País tornava-se autônomo, mas a luta pela consolidação levaria muito tempo, sobretudo dedicado à expulsão dos sarracenos (2006, p. 16).

Levando em consideração o contexto histórico, temos em mente que a quadra popular, quadrinha ou trova surge com a própria língua portuguesa e suas incipientes manifestações poéticas, durante a Idade Média<sup>29</sup>, conforme sintetiza Real Ramos no contexto da literatura espanhola, próxima à nossa: “Os povos românicos – conforme sabemos – começam a mostrar sua personalidade linguística e literária no que denominamos a Idade Média, quer dizer, nessa grande e tenebrosa época que se estende entre o classicismo latino e o renascentista” (1996, p. 31)<sup>30</sup>.

A respeito do formato da quadra como estrutura estrófica, Segismundo Spina comenta que “a estrofe de quatro versos é uma forma preferida em todos os casos

---

<sup>29</sup> Cabe lembrar que na Antiguidade e na Idade Média os textos eram manuscritos, o que limitava a sua circulação e permanência. A invenção da Imprensa, pelo alemão Johannes Gutemberg, só ocorreria em pleno Renascimento, em 1440. O primeiro texto impresso foi a chamada *Bíblia de Gutemberg*, em 1455.

<sup>30</sup> “Los pueblos românicos – como sabemos – comienzan a mostrar su personalidad linguística e literaria em lo que llamamos la Edad Media, es decir, em esa época larga y tenebrosa que se extiende entre el classicismo latino y el clasicismo renacentista.”

da poesia popular” (2002, p. 109), acrescentando na sequência que a quadra é uma das “formas matrizes do raciocínio dos trovadores populares” (2002, p. 110).

Assim, já naquele estágio remoto de nossa poesia, consolidou-se uma tendência para que esse padrão estrófico apresentasse relativa autonomia textual.

#### 2.4.3 Conceituação e estrutura

O que é “trova” exatamente? De difícil conceituação, é empregada com ampla gama de significados. Conforme pontua Wanke, “uma das dificuldades que se apresentam a quem vai tratar do assunto ‘trova’ é a falta de fixação da nomenclatura, o que dá origem a confusões inúmeras” (1973, p. 18).

Essa ausência de “nomenclatura” a que alude o autor deve-se ao caráter polissêmico da unidade lexical – “trova” possui vários significados. Cunha define trova como “composição ligeira e mais ou menos popular” (1997, p. 794) e data do século XIII a ocorrência (escrita) mais antiga da unidade. Borba apresenta: “composição lírica e rimada de caráter popular” (2004, p. 1794).

Na lírica camoniana, por exemplo, encontraremos diversas vezes a palavra “trova” designando ora os motes ora as próprias composições do poeta, sempre de tamanho variável. Na edição das *Redondilhas*, a número 83, por exemplo, tem o título de *Glosa* e o poeta indica por mote uma *trova* do poeta espanhol Juan Boscán: “Justa fué mi perdición / de mis males soy contento; / ya no espero galardón, / pues vuestro merecimiento / satistizo a mi pasión” (CAMÕES, s/d, p. 23). Notemos que o mote de Boscán não é uma quadra, mas uma quintilha. Da mesma forma, várias das composições de Camões têm o título *Trovas* e apresentam estrofação variável.

O ponto em questão aqui é que *trova*, desde o seu nascedouro, se tornou uma palavra com relativo grau de opacidade, perdendo parte de sua motivação semântica e ampliando o significado, embora todos no mesmo campo léxico-semântico – o da poesia.

Confirmam-se, em nosso entendimento, as afirmações de Ullmann: “Se o sentido literal de uma palavra cai em desuso, o significado figurado perderá a sua motivação” (1964, p. 204). De *trouver* o português criou *Trovadorismo* e *trovador*, respectivamente o estilo de época da literatura medieval portuguesa e os compositores das *cantigas* líricas e satíricas.

A etimologia nos dá uma pista para procedermos ao devido recorte de sentido a fim de desenvolvermos o presente estudo. A unidade lexical *trova* vem do verbo francês *trouver* (“achar”)<sup>31</sup> e/ou do seu cognato *trouvaille* (achado, ideia brilhante)<sup>32</sup>. Entretanto, a mesma etimologia nos permite perceber certo distanciamento entre o sentido original de “achar” e o sentido de “cantar” ou “compor”, já presente na Idade Média e no Renascimento.

Para tentar contornar essa opacidade da palavra, poderíamos dizer que “trovador” é aquele que “acha” um *motivo* (em francês *mot*, “palavra”, “mote”) para cantar, versejar. A unidade lexical *trova* possui um caráter hiperonímico, de significação muito abrangente, referindo-se a todo tipo de composição poética, de preferência “ligeira” (i.e., breve), constituindo um “achado”, isto é, um *insight* a ser devidamente enunciado pelo “trovador”.

Novamente recorremos a Ullmann: “Quando se torna demasiado larga a brecha entre o significado original e o figurado, perde-se a motivação e os dois sentidos serão percebidos como pertencentes a palavras separadas” (1964, p. 205). Assim, em *trova*, *trovador*, *Trovadorismo*, *trovadoresco* não transparece o sentido original de “achar”, motivo pelo qual a conceituação de *trova* é problemática, ao contrário de *soneto*, *haicai* ou *limerique*, por exemplo, palavras transparentes e, portanto, que não implicam problemas conceituais.

Essa opacidade de significado ocorre também no Espanhol com a *copla*, uma espécie de prima-irmã da *trova*. No entanto, de maneira bastante prática, Hurtado Balbuena define *copla* do seguinte modo:

Etimologicamente, ‘copla’ vem do latim ‘copula’, isto é, laço, cadeia, união. Que se enlaça, se encadeia ou se une em uma cópula: versos. Assim se pode definir a ‘copla’, em princípio, como uma união de versos. De acordo com a quantidade de sílabas e número de versos, a *copla* tem recebido diferentes denominações (*copla de arte maior*, *de arte menor*, *capdenal*, *castelhana*, *manriquenha*, etc. (2003, p. 8)<sup>33</sup>

Assim, percebemos que com a *copla* espanhola acontece algo semelhante à nossa *trova*: a unidade lexical designa uma tipologia variada de poemas, nem todos

---

<sup>31</sup> Michaelis Online: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=6&f=5&t=0&palavra=trouver>

<sup>32</sup> Michaelis Online: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=6&f=5&t=0&palavra=trouvaille>

<sup>33</sup> “Etimologicamente “copla” viene del latín “copula”, es decir, lazo, cadena, unión. Que se enlaza, se encadena o se une em uma *copla*: versos. Así se puede definir la “copla”, en principio, como una unión de versos. Según la cantidad de sílabas y el número de versos la *copla* ha recibido distintas denominaciones (*copla de arte mayor*, *de arte menor*, *capdenal*, *castellana*, *manriqueña*, etc”.

com a mesma estrofação ou número de sílabas. Assim como *copla* é uma unidade lexical polissêmica, *trova* também é.

Luiz Otávio, em *Meus irmãos, os trovadores*, definiu trova como “uma composição poética de quatro versos de sete sílabas, rimando pelo menos o 2º. com o 4º. e tendo um sentido completo” (1956, p. 12). Entretanto, a definição é incompleta, por não abarcar outros esquemas de rimas, como ABBA, por exemplo, comum na poesia popular. Anos mais tarde, já na década de 70, Eno Teodoro Wanke apresentaria uma definição que consideramos melhor que a de Luiz Otávio:

composição versificada de forma fixa constituída de uma quadra setessilábica de sentido independente onde, pelo menos, rimam dois versos (sendo normal, então, a rima do 2º. com o 4º. versos **abcb**), ou todos os quatro (sendo normal, neste caso, a forma **abab** e admitida a de rimas abraçadas **abba**). (WANKE, 1973, p. 17)

Hênio Tavares, provavelmente conhecedor de ambos trabalhos, assim conceitua: “composição monostrófica, formada de quatro versos que condensam todo o pensamento ou emoção” (1978, p. 309). Eno Teodoro Wanke, mais tarde, em *O trovismo*, sintetizaria sua conceituação: “forma fixa de composição constante de quatro versos setessílabos com rima “ (1978, p. 10).

Todas as definições propostas para a trova – de Luiz Otávio, Eno Teodoro Wanke e Hênio Tavares – apontam para um fundo comum, que é o norte deste trabalho: a despeito da polissemia da lexia *trova*, para nós trova é a quadrinha, ou seja, a quadra em redondilhas maiores com rimas.

A despeito do exíguo espaço (quatro versos com sete sílabas cada, isto é, vinte e oito sílabas), a trova – enquanto sinônimo de “quadra popular” ou “quadrinha” – deve ser um texto autônomo, e não estrofe de um poema maior, analisável sob o prisma textual, tendo em vista os fatores de coesão, coerência, informatividade, intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade e intertextualidade.

Sendo um poema de origem popular e essencialmente folclórico, não encontramos bibliografia significativa de cunho científico que trate dela. Assim, adotamos a classificação apresentada pelo poeta Aparício Fernandes, em seu livro *A trova no Brasil: história e antologia*. Nesse livro, o autor apresenta a classificação de trova “lírica”, “filosófica” ou “humorística” (1972, p. 18-23). Apesar das limitações de seu trabalho leigo, a taxonomia nos parece razoável.

A trova lírica é a que explora a temática amorosa e é a mais abundante na

língua. Um exemplo de Zaé Júnior:

O nosso amor vem de quando  
Deus clareou o amanhecer...  
e ainda estarei te amando,  
quando Deus envelhecer!  
(2003, p. 19)

Convencionou-se chamar de trova filosófica, como o próprio nome diz, a que fala de temas existenciais:

Sem fronteira, num só laço,  
os homens são mais felizes,  
pois a Terra, lá do espaço,  
não se divide em países!  
(2003, p. 31)

E, por fim, a humorística, objeto deste trabalho, é a que visa ao riso:

De minha mente não somem  
essas visões infernais...  
na festa só tinha homem  
e estava chegando mais!  
(2003, p. 267)

Por ser um poema de forma fixa, a trova possui dois constrangimentos essenciais: a métrica e a rima. Quanto à métrica, seu constrangimento mais básico, estrutura-se em uma única estrofe de quatro versos de sete sílabas cada um. E, quanto à rima, seu constrangimento mais saliente, atualmente é elaborada com rimas consoantes emparelhadas (ABAB), apesar de outras possibilidades igualmente expressivas terem sido deixadas de lado.

O verso de sete sílabas ou heptassílabo é chamado de redondilha maior, em oposição ao de cinco (pentassílabo), chamado de redondilha menor. Ambos os metros são de origem medieval, não sendo possível determinar sua origem exata, visto que o sistema métrico do Português e das demais línguas românicas é baseado em acento de intensidade (sílabas átonas e tônicas), diferentemente do latim, que, assim como o grego, era baseado em acento de quantidade (sílabas breves e longas).

Para Chociay, “com presença considerável na poesia galego-portuguesa, como um de seus versos nativos, o heptassílabo atravessou todas as épocas com uso regular que se mantém até hoje” (1974, p. 88), tanto na poesia quanto na canção popular. Apenas a título de exemplificação, a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, e diversas canções de Chico Buarque, como *A Banda* e *Geni e o*

*Zepelim*, se apresentam em versos heptassilábicos.

A regularidade do metro permite que um poema apresente ritmo, ou seja, uma sucessão de intervalos regulares, com determinadas sílabas mais fortes no decorrer do verso. Esses intervalos regulares recebem o nome de ictos.

Dentre as diversas possibilidades que a língua portuguesa oferece de versos regulares (do monossílabo ao dodecassílabo), a redondilha é o que apresenta maior maleabilidade rítmica, podendo apresentar, ainda segundo nos mostra Chociay, doze movimentos rítmicos diferentes (1974, p. 89-90).

No exemplo a seguir, podemos visualizar essa maleabilidade rítmica que a redondilha maior apresenta. Os ictos estão sublinhados e em negrito. Os números entre parênteses referem-se, portanto, a essas sílabas mais fortes no verso, conforme notamos na seguinte trova de Zaé Júnior:

No médico, o olhar aflito,  
a gravidinha tremeu:  
- Doutor, eu não acredito,  
esse filho não é meu!!!

1º. verso: No-**MÉ**-di-co o-**LHAR**-a-**FLI**/to: (2-5-7).

2º. verso: a-gra-vi-**DI**-nha-tre-**MEU**: (4-7).

3º. verso: Dou-**TOR**-eu-**NÃO**-a-cre-**DI**/to: (2-4-7).

4º. verso: **ES**-se-**FI**-lho-**NÃO**-é-**MEU**: (1-3-5-7).

(2003, p. 252)

Nesse único exemplo, podemos notar quatro ritmos diferentes, o que não ocorre, por exemplo, no verso decassílabo, que apresenta comumente apenas duas variações, o heroico (6-10) e o sáfico (4-8-10)<sup>34</sup>.

Como nos ensina Candido, “todo poema é basicamente uma estrutura sonora” (2004, p. 37). Por ser um poema de forma fixa, a trova apresenta um sistema de sonoridades constitutivamente obrigatório. Em seu tratado de versificação, Manuel Bandeira afirma que o verso:

é a unidade rítmica do discurso poético. Para salientar o ritmo se têm valido os poetas, nos vários idiomas, de recursos formais como sejam os *acentos de intensidade*, os *valores de sílabas* (quantidade), as *rimas*, a *aliteração*, o *encadeamento*, o *paralelismo*, o *acróstico*, o *número fixo de sílabas*. (1997, p. 533)

Quanto à estrutura sonora, esta se corporifica na trova com a presença de rimas finais, alternadas entre ao menos dois versos. A respeito da rima, o poeta

<sup>34</sup> Tecnicamente, o decassílabo apresenta outras variações, como a *gaita galega* ou *moinheira*, que é o decassílabo com ictos 4-7-10. Entretanto, decassílabos com ictos na 5ª. ou na 7ª. sílaba pouco foram empregados em nossa literatura.

sintetiza didaticamente:

Rima é a igualdade ou semelhança de sons na terminação das palavras: *asa, casa; asa, cada*. Na rima *asa, casa* há paridade completa de sons a partir da vogal tônica; na rima *asa, cada* paridade é só das vogais: as rimas do primeiro tipo chamam-se *consoantes*; as do segundo *toantes*. (1997, p. 533, grifos do autor)

As rimas são identificadas pelas letras do alfabeto em sequência, o que podemos visualizar, na seguinte trova de Eno Teodoro Wanke, em que há a presença dos dois tipos de rima, toante e consoante:

A mulher, no anivers <b>ÁRIO</b> ,	A
sempre deseja que a g <b>ENTE</b>	B
se esqueça do seu pass <b>ADO</b>	C
mas nunca do seu pres <b>ENTE!</b>	B

(1972a, p. 188)

Nesse exemplo, o poeta faz uso do recurso da rima toante (apenas as vogais tônicas, mas não as consoantes) entre os versos ímpares, utilizando a rima consoante (ou total) entre os versos pares, perfazendo o esquema de rimas ABCB.

No exemplo seguinte, de Edmar Japiassu Maia, faz-se uso da rima total, entre versos ímpares e pares:

Por conta das pajel <b>ANÇAS</b>	A
à beira do Igarap <b>É</b> ,	B
na tribo, muitas cri <b>ANÇAS</b>	A
têm a cara do Paj <b>É!</b>	B

(2007, p. 56)

Na trova que vimos acima, a paridade sonora é total, entre os versos 1 e 3, ambos identificados pela letra A, e entre os versos 2 e 4, identificados pela letra B, perfazendo o esquema de rimas ABAB.

Tradicionalmente, antes de a trova se “institucionalizar”, era comum que as composições populares tivessem esquemas de rimas bastante variados além do ABAB (ABCB ou outros, como ABBA, por exemplo), o que não quer dizer que o modelo em voga nos concursos de trova (ABAB) seja recente. Encontramo-lo em Bocage:

Certo Avernois <sup>35</sup> quis no pre <b>lo</b>	A
Ver seus aforismos <b>juntos</b> :	B
Pôs-lhe o editor sing <b>elo</b>	A
“Arte de fazer def <b>untos</b> .”	B

(1910, p.165)

<sup>35</sup> Avernois = médico.



Na trova atual, conforme a exigência dos concursos, o constraite sonoro é a rima consoante, ou seja, a total paridade fonológica a partir da vogal tônica, entre os versos ímpares e pares, mantendo-se inalterada a essência do que se encontra na tradição: a estrofação, o isomorfismo silábico e a síntese de uma ideia que se encerra no limite dos quatro versos.

Com o advento dos concursos de trova a partir de 1960, esse padrão tornou-se a regra e o mais severo constraite dos modernos trovadores, parnasianos redivivos.

Seja como for, as possíveis variações no esquema de rimas (sufocadas pela institucionalização) nos indicam que sua disposição não é característica inerente à composição. O essencial da trova é a brevidade, o formato de quatro versos e sua autonomia textual.

#### 2.4.4 Um gênero híbrido

Conforme vimos, a trova é um poema de forma fixa que se mantém estruturalmente inalterado ao longo dos séculos, ou seja, possui uma clara construção composicional, em que elementos como o isomorfismo silábico, a estrofação em forma de quarteto e a obrigatoriedade de rimas distinguem-na em relação a outros gêneros do discurso literário, assim como outros gêneros se distinguem dela: nenhum falante confundiria uma trova com um haicai ou com um soneto, igualmente dotados de uma construção composicional específica, isto é, sob o enquadramento de um modelo.

Entretanto, como toda atividade humana, nem tudo pode ser “enquadrado” em modelos rígidos e imutáveis. O próprio Bakhtin acrescenta, e talvez esta seja a sua assertiva mais conhecida e citada, os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciados” (1997, p. 279). Mais do que “estáveis”, a palavra-chave para nós é “relativamente”.

O humor em um texto literário pode ser derivativo, ou seja, pode não ser a intencionalidade do texto em sua totalidade, constituindo um “ingrediente”, diríamos assim, dentro de um todo maior, um elemento que se funde de forma indissociável.

Exemplificando, se pensarmos em determinados trechos de uma narrativa machadiana que nos provoque o riso devido a um elemento surpresa (como

algumas passagens profundamente irônicas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*), ainda assim não estamos diante de um texto humorístico propriamente dito: poderíamos dizer que, em princípio, o riso não é imanente ao texto literário, ao menos se pensarmos que o humor tem o seu próprio discurso, sem pretensões estéticas, presentificando-se no discurso literário, de modo mais ou menos geral, em segundo plano.

Contudo, como todo discurso é heterogêneo, dentro da esfera do discurso literário, há diversos textos concebidos para fazer rir, o que os aproxima da piada. Embora a *construção composicional* e o *estilo* da trova humorística a “enquadrem” no âmbito do discurso literário, o seu *conteúdo* é extraliterário, de forma que ela constitui um *gênero híbrido*.

Aliás, tomando o modelo bakhtiniano como referência, podemos postular uma gradação: em um polo, a construção composicional e do outro, o conteúdo; o estilo fica no meio: os recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais enquanto mecanismos de expressividade não são exclusivos da língua literária.

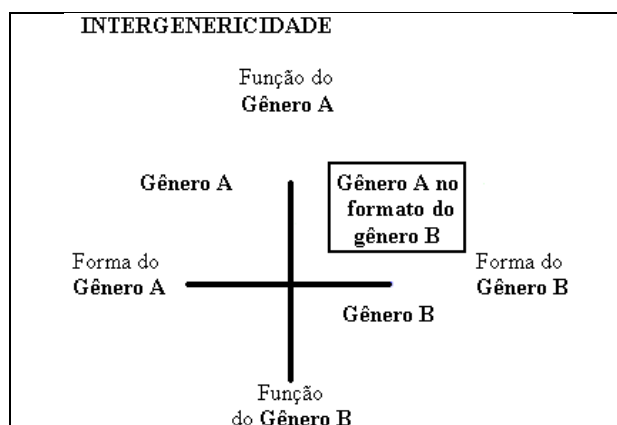
A trova humorística, dado o seu caráter híbrido, flutua entre o discurso da literatura e o discurso do humor, como se concomitantemente pertencesse a ambos, daí que para analisarmos seu conteúdo temático, estudos sobre o humor e a piada sejam metodologicamente viáveis.

Na parte dedicada à poesia de Bocage, vimos trovas satíricas. Isto quer dizer que as imbricações (superposições) entre gêneros não é um fenômeno linguístico recente, mas bastante antigo. O que é mais ou menos recente é o seu estudo sistemático e até pormenorizado. Dizemos “mais ou menos” porque o próprio Bakhtin, em 1929, já percebia o fenômeno nos gêneros praticados na Grécia Antiga, em seu estudo sobre o romance polifônico de Dostoievski, ao citar o exemplo da sátira menipeia.

Se o gênero é sociocultural, nada mais plausível que a complexidade das relações sociais se manifeste nos gêneros em circulação na sociedade, de forma que um gênero de um dado discurso pode se mesclar a um gênero de outro, ou seja, apresentar *função* de um gênero, mas se valer da *forma* de outro.

A AD cunhou o termo *intergenericidade* para denominar essa mescla entre gêneros. Marcuschi, que examinou profundamente a questão, fala em *intertextualidade entre gêneros* e propõe um gráfico, aqui reproduzido:

#### Quadro 4 – Intergenericidade



Fonte: MARCUSCHI (2008, p. 18, com adaptações)

A nosso ver, o modelo teórico proposto por Marcuschi ilustra perfeitamente o hibridismo da trova humorística: a piada é o “gênero A”, com sua própria “forma” e “função” características (quanto ao conteúdo, à construção e ao estilo): um texto geralmente curto, que aborda um tema considerado risível por uma comunidade de falantes, visando ao riso imediato e utilizando-se da língua comum, sem elaboração literária. Do outro lado, temos a trova humorística, o “gênero B”, que também tem sua “forma” e “função”, mas possui distinção construcional e estilística.

Ocorre que a “função” do gênero A, isto é, seu propósito comunicativo, que é despertar o riso, se manifesta no gênero B, de modo que há uma intersecção entre os dois eixos, ou seja, a “função” do primeiro gênero se manifesta na “forma” do segundo: gênero A no formato do gênero B.

A afirmação de Bakhtin de que os gêneros são “relativamente estáveis” pode ser compreendida por levarmos em conta que os gêneros do discurso literário se mantêm os mesmos ao longo do tempo, os poéticos, os da prosa de ficção e os dramáticos, de forma que são “estáveis”. Mas essa estabilidade é “relativa”, uma vez que podem, em determinados contextos de produção, se misturar entre si e com outros oriundos de outros discursos.

Na realidade, isso acontece quase sempre. Em outro estudo importante, Bakhtin afirma que a interação verbal “constitui a realidade fundamental da língua” (2006, p. 125) e que “a língua constitui um processo de evolução ininterrupto, que se realiza através da interação verbal social dos interlocutores” (2006, p. 130). Os gêneros (quer orais quer escritos) são frutos desse complexo processo de interação verbal.

Se a interação é essencialmente dinâmica, os gêneros dos discursos são igualmente dinâmicos. Elementos tais como o contexto de produção, a imagem construída sobre o interlocutor e o repertório linguístico-cultural desse interlocutor são levados em conta nesse dinâmico processo de interação.

Em nosso caso, como se trata de versos de humor, na maioria das vezes produzidos para concursos literários a fim de serem lidos em voz alta, temos de levar em conta o enunciador (autor dos versos), um “primeiro” enunciatário (o avaliador ou julgador) e o enunciatário final (o público). Já que se espera o riso, a temática abordada deve ser “considerada” engraçada, isto é, deve ser parte do repertório cultural dos enunciatários, que valorizarão o texto premiando-o e/ou rindo dele.

#### 2.4.5 Para o bem e para o mal, a trova se “institucionaliza”

Como já dissemos, é difícil traçar com exatidão as origens da quadra popular e quando passou a também ser chamada de “trova”. Entretanto, é no século XX que passa a ter bastante projeção no Brasil, com sua promoção em grande escala.

Trata-se de um curioso fenômeno, sem dúvida: o surgimento de um grupo de poetas voltado para a promoção de um gênero textual específico, a trova, como se fosse uma academia setecentista da atualidade, com a diferença de que as academias do passado não eram voltadas para promover um *tipo especial de poesia*, mas simplesmente para congregar os homens de letras.

Esse fenômeno se deve primeiramente às ações de Gilson de Castro, o poeta Luiz Otávio (1916-1977), posteriormente apoiado por Aparício Fernandes. Trataremos brevemente de ambos, com base no relato de Wanke (1978). Nasceu no Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1916, filho de Octávio de Castro e Antonieta Motta de Castro. Ingressou na Faculdade Nacional de Odontologia, na Praia Vermelha (atual UFRJ), em 1934. Ainda nos tempos da faculdade de Odontologia, teve associação com músicos e começou a enviar poemas para publicar em jornais.

Depois de formado e exercendo a profissão de dentista na Aeronáutica, além de publicar trovas e outros poemas em jornais, o poeta formou um grande círculo de amigos e correspondentes. Na década de 40, publica, às próprias expensas, dois livros de poesia, *Saudade, muita saudade* (1946) e *Um coração em ternura* (1947), ambos de fatura parnasiana.

**Figura 3 – Luiz Otávio**



Fonte: [www.falandodetrova.com.br/mag\\_luizotavio](http://www.falandodetrova.com.br/mag_luizotavio)

A partir de 1948, com a compra de um mimeógrafo, estende sua correspondência, travando contato com poetas de todo o território nacional. Nesse ritmo febril, passa a congregar outras pessoas com os mesmos interesse e reúne amigos em sua casa aos sábados para ler poesia, discutir política e livros.

Dessas reuniões surge a ideia de organizar uma coletânea de trovas, que viria a ser publicada em 1956, sob o título de “Meus irmãos, os trovadores” (WANKE, 1976, p. 34-35). Nessa coletânea de 2000 trovas, Luiz Otávio colige trabalhos do folclore e de diversos colaboradores, incluindo um breve estudo sobre o tema, com o objetivo de consolidar o gênero. Vejamos, em sequência, a capa da obra:

**Figura 4 – Capa do livro *Meus irmãos, os trovadores***



FONTE: acervo pessoal

Apesar de “Meus irmãos, os trovadores” não reunir trovas de humor, posteriormente, com a fundação de uma associação, os trovadores passariam a se dedicar também a essa vertente.

No ínterim, enquanto trabalhava no Rio de Janeiro, Luiz Otávio mal imaginaria que seu caminho se cruzaria com o do cordelista alagoano Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1987), que organiza em 1955 o “1º. Congresso Nacional dos Trovadores”, em Salvador (BA). Luiz Otávio toma conhecimento dessa realização e ambos passam a se corresponder.

Em 1958 é fundado o “Grêmio Brasileiro de Trovadores”, com sede em Salvador e representações em diversas cidades brasileiras – “delegacias”, com um membro, e “seções”, com mais de quinze associados e uma diretoria constituída – do qual Luiz Otávio seria o representante nas regiões sul e sudeste.

*Meus irmãos, os trovadores* faria ainda com Luiz Otávio ganhasse um colaborador valioso, o incansável poeta potiguar Aparício Fernandes (1934-1996). Movido pela leitura do livro, Aparício procurou-o no início de 1959, levando composições próprias para avaliação de Luiz Otávio. Entusiasmado pelo gênero, Aparício empreenderia nos anos seguintes um gigantesco trabalho voluntário de divulgação por meio do mercado editorial e da mídia (jornais, rádio e TV).

### **Figura 5 - Aparício Fernandes**



FONTE: [www.nuhtaradahab.wordpress.com](http://www.nuhtaradahab.wordpress.com)

Nascido em Macau (RN), em 16 de dezembro de 1934, Aparício fixou-se no Rio de Janeiro em 1952, onde cursaria Direito e atuaria profissionalmente nas editoras Freitas Bastos e Artenova, além de travar contatos em jornais, como o Diário da Manhã, por exemplo, e mesmo em emissoras de rádio e TV, ação que se

estendeu regularmente até o final da década de 60, com uma última aparição na TV em 1977, sempre para falar de trova (WANKE, 1978, p. 246).

O vigor e o entusiasmo de Aparício levaram-no a organizar e publicar dezenas de antologias de poesia (incluindo, naturalmente, antologias exclusivas de trovas), em sistema de cotas, unicamente para divulgar os textos de poetas de todo o país, o que de certo modo continuou o trabalho de Luiz Otávio iniciado com *Meus irmãos, os trovadores*.

Entre as muitas antologias organizadas por Aparício, merece destaque *Trovadores do Brasil*, em 03 alentados volumes (1966, 1968 e 1970), nos quais figuram 1100 autores, cada qual com 1000 trovas, totalizando a espantosa quantidade de 11.000 trovas, sem dúvida um trabalho hercúleo (WANKE, 1978, p. 250).

Em 1972, Aparício publicaria, a nosso ver, sua obra importante, ainda encontrada em sebos do país, o livro *A trova no Brasil – história e antologia*, de 1972, de 380 páginas. Na primeira parte, teceu considerações sobre a trova e relatou histórias do grupo ilustradas com fotos. Na segunda, coligiu 3000 trovas, das quais 1000 são humorísticas, consultadas para a redação desta tese.

Aparício foi um incansável divulgador da poesia até o final da vida, encerrada precocemente em 1996, aos 62 anos, vítima de câncer.

Assim, percebe-se uma série de fatores conjugados para a promoção da trova no Brasil: a publicação da coletânea de Luiz Otávio em 1956, a fundação do GBT em 1958 e seu crescimento nas regiões sul e sudeste, a promoção de concursos de trova a partir de 1960 (do que falaremos no próximo tópico) e a divulgação da trova na mídia impressa, em rádios e jornais.

Esse empenho de Luiz Otávio e seus colaboradores mais próximos na cidade do Rio de Janeiro ensejou que houvesse cisma entre os trovadores da quadra e os trovadores populares liderados por Rodolfo Coelho Cavalcante na Bahia: eram duas realidades muito diferentes para uma única associação.

Como o GBT congregava principalmente repentistas e violeiros, os autores de trovas sentiram a necessidade de uma entidade cultural específica, sob a incontestada liderança de Luiz Otávio. Em 1966 é lançada a semente da fundação de uma nova associação, com uma nota no jornal *Correio da manhã*, na edição 22508, do dia 20 de agosto, na página 11, conforme a imagem abaixo:

Figura 6 – Recorte do jornal *Correio da Manhã*, de 20 de agosto de 1966, p. 11

ração. SANTIAGO ESPELTA : 1910

## CONVITE AOS TROVADORES DA GUANABARA

Convidamos os Trovadores (autores de Trovas) da Guanabara ou aqui residentes para, no dia 21 de agosto de 1966, às 16h30m, à Rua Alvaro Alvim n.º 21 - 22.º andar, comparecerem à Assembléia de fundação de uma associação de Trovadores que se destina a reunir poetas que se dedicam a esse gênero, de todo o Brasil.

Vasco de Castro Lima, Luiz Otávio, Magdalena Léa, Idália Krau, Augusta Campos, Ivo dos Santos Castro, P. de Petrus, Zalkind Platigórsky, Annibal Vitral Monteiro, Aparício Fernandes, Colbert Rangel Coelho, Godofredo Cardoso, Heli C. Teixeira, José Maria Machado de Araujo, Lillinha Fernandes, Nelson Vaz, Raul Serrano, Durval Mendonça, Iraci do Nascimento e Silva, Carlos Guimarães, Maria Idalina Jacobina, Mario de Moraes Paiva, Roberto Damasceno Pinto, Tobias Jucá de Castro, Maria Nascente Santos, Heleny de Moraes Cerqueira, Consuelo Belloni, Francisco Madureira, Maria Sylvia de Cerqueira Leite, Doris Madureira, Maria Lúcia de Cerqueira Leite, Isuel de Cerqueira Leite, Admerval Silva de Souza, Lucia Fadiga, Rishna Coimbra, Araceli Saraiva, Mario Pelxoto, Nery Telles Pereira, Duverlina Santos, Sergio Fonseca, Horacel Cordeiro Lopes, Joubert de Araujo Silva, Octavio Babo Filho, J. G. de Araujo Jorge, Murillo Araujo, Helena Ferraz, Jacy Pacheco, Lucilio Teixeira de Castro, Januário Ferraz, Vicente Guimarães, Edson Macedo, Adalzir Bitencourt, Alberto Lima, Thais Florinda, Hugo de Alvarenga Pelxoto, Marly de Alvarenga Pelxoto, Antonio Bastos, Fausto Paranhos, Olga da Fonseca Torres, Heitor Ribeiro da Silva, Aicy Ribeiro de Souto Major, Edson de Souto Major, Osvaldo Cavalcante, Antônio Augusto Siqueira, Luiz Banks, Luz Helena, Luiz Castellano, José Carlos Guimarães, Maria Guimarães Barbosa, João Felício dos Santos, José Fonseca Duarte, Isaac Golubov. 26596

e fixação da  
neração;  
c—outros s  
se da Socied  
Rio de Jane  
1966  
Cícero Sa  
Direto  
Mi  
I

**Titulos-**

BARRA DA  
CLUB - R  
título - na me  
te à vista;  
28-4499 de  
12hs às 18 h  
TONIO AUG

TOURING C  
rio: Vende-s  
oferta, some  
pelo tel.: 28  
bado, das 12  
ANTONIO A

VASCO DA  
nial: Vende-s  
oferta, some  
pelo tel.: 28  
bado, das 12  
sr. ANTONI

VENDE-SE  
Tourist Hote  
Tratar of Al  
horário com  
COSTA BRA  
lo quitado.  
25-0617 ALU  
ferência à n

Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

A nova “associação”, mencionada no primeiro parágrafo do anúncio, receberia o nome de UBT (União Brasileira de Trovadores), com sede no Estado da Guanabara (hoje cidade do Rio de Janeiro), sendo Luiz Otávio seu primeiro presidente nacional. Luiz Otávio veio a falecer em Santos, SP, em 31 de janeiro de 1977, sendo sucedido pelo seu amigo Carlos Guimarães (1915-1997). Décadas depois da morte de seu fundador, a UBT mantém a mesma estrutura do antigo GBT, de delegacias e seções, e está presente em grande parte do país.

Os concursos de trova, instaurados por Nova Friburgo, estimularam o aumento do número de praticantes da trova em todo território nacional. Sob seu influxo, outras cidades passaram a realizar seus concursos ou “Jogos Florais”, seguindo-se Pouso Alegre (MG), Bandeirantes (PR), Niterói (RJ), Juiz de Fora (MG), Santos (SP), entre outras, mas sem a permanência e a mesma regularidade de Nova Friburgo, algumas deixando de promovê-los por falta de patrocínio e de apoio do poder público.

Concursos de trova tem sido realizados todos os anos, com regularidade, nos estados do Rio Grande do Norte, Ceará, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. A cada dois anos ou com intervalo maior, nos estados de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Em princípio explorando temas convencionais voltados para a expressão lírica, tais como “amor”, “saudade”, “ciúme”, “mulher”,



“esperança”, “destino” etc., ainda na década de 60, começam a promover a modalidade humorística, tanto em Nova Friburgo (que incluiu o humor em 1967) quanto em outras cidades.

A grande realização desses certames literários, em que pese o convencionalismo que assombra grande parte das composições vencedoras, é a agregação de pessoas de várias partes do país num único propósito. De vários estratos socioculturais e econômicos, os premiados nesses concursos, movidos por uma noção de pertencimento e coletividade, passaram a se reunir em suas cidades com o mesmo ideal de promover a trova.

Movidos por esse sentimento de fraternidade e pelas festas de premiação dos concursos de trova, os trovadores e os eventos rapidamente se multiplicaram, principalmente nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná, propiciando a expansão da UBT, “institucionalizando” a trova.

A trova se institucionalizou para o bem, no sentido de congregar pessoas de diferentes partes do Brasil e do exterior, que nestes tempos de redes sociais mantêm um forte vínculo de amizade apesar das distâncias. A UBT tem como lema “a trova, acima de tudo, faz amigos”, o que realmente é verdade, pois as entregas de prêmios de seus concursos são ocasiões festivas em que as pessoas se reencontram e se confraternizam. Um dos seus objetivos também é ensinar jovens a compor trovas, realizando oficinas em escolas e promovendo concursos para alunos de Ensino Fundamental e Médio, ação que a UBT denomina de “Juventrova”.

Por outro lado, a institucionalização da trova promovida pela UBT não tem apenas aspectos positivos. A União Brasileira de Trovadores parece subsistir apenas em função dos concursos e das festas, que se tornaram a principal razão de sua existência. Tais eventos nem sempre contam com comissões julgadoras competentes, não raro premiando trovas de questionável mérito literário.

A inevitável e escancarada celebração de estereótipos e do lugar-comum, embora não seja a razão principal, influi para que a UBT e a trova não sejam levadas a sério por autores e estudiosos da Literatura. A amizade entre os trovadores, se por um lado é vital do ponto de vista social e familiar, por outro contribui para a escamoteação da crítica.

A crítica universitária praticamente desconhece a existência dos trovadores e de sua produção literária, mesmo passadas mais de seis décadas de sua atividade.

No tocante à Crítica Literária, inclusive, o que encontraria se se debruçasse diante dessa vasta produção? Alguns excelentes poemas boiando em uma enxurrada de clichês cansativos, que acabam por tirar o foco do que é relevante sob um ponto de vista essencialmente literário.

Apesar, todavia, de uma batelada de composições com clichês que garantem troféus e aplausos fáceis, a trova humorística particularmente tem apresentado notável vitalidade nas mãos hábeis de alguns trovadores, cuja expressividade linguística lembra alguns dos nomes do passado que já vimos, como Gregório de Matos, Bocage, Artur Azevedo, Olavo Bilac ou Emílio de Menezes.

Então, por que estudar a trova? A poesia não depende dos ranços das organizações humanas. A trova existe há séculos e sua guardiã, há poucas décadas. Embora essa guardiã, de maneira autofágica, esteja massificando e banalizando a sua própria razão de ser, se tudo fosse trivial este estudo não existiria: há na trova humorística expressivos exemplos de como a língua pode ser usada estilisticamente para criar efeitos de sentido de humor, de forma que a vocação natural para o clichê não impede que ao longo das décadas vários trovadores se destaquem como humoristas.

Entre os que se destacaram na trova humorística citamos João Rangel Coelho (1897-1993), Durval Mendonça (1906-1991), Joubert de Araújo Silva (1915-1993), Elton Carvalho (1916-1994), José Maria Machado de Araújo (1922-2004), Waldir Neves (1924-2007), Colbert Rangel Coelho (1925-1975), Orlando Brito (1927-2010), Eno Teodoro Wanke (1929-2001), Antônio Carlos Teixeira Pinto (1932), A. A. de Assis (1933), Edmar Japiassu Maia (1941), José Ouverney (1949), Sérgio Ferreira da Silva (1963) e Arlindo Tadeu Hagen (1964), entre outros.

No próximo tópico veremos como os concursos de trova, iniciados em 1960, promoveram o gênero, constituindo oportunidade para a projeção de poetas que, em outras circunstâncias, ficariam “guardados na gaveta”.

#### 2.4.6 A trova humorística nos concursos: uma visão geral

*Tutto nel mondo è burla!*  
(FALSTAFF, Verdi)

Vimos como a trova, um poema de forma fixa, em pleno Modernismo encontra no Brasil uma legião de admiradores anônimos, de forma que se revitaliza a partir da

publicação de *Meus irmãos, os trovadores* (1956). Essa publicação foi o pontapé para que surgisse um movimento em torno de seu autor, Luiz Otávio, que, para isto, contou com o apoio de colaboradores valiosos como Aparício Fernandes, mencionado no tópico anterior.

Mas um pouco antes de conhecer Aparício, Luiz Otávio conheceria um parceiro que o ajudaria a edificar os alicerces do movimento que estava se formando: J. G. de Araújo Jorge (1914-1987), poeta, professor do Colégio Pedro II e futuro deputado federal pelo Rio de Janeiro.

### Figura 7 – J. G. de Araújo Jorge



Fonte: [www.camara.leg.br/deputados/131978/biografia](http://www.camara.leg.br/deputados/131978/biografia)

J. G. nasceu no Acre em 1914 e ainda jovem radicou-se no Rio de Janeiro, onde estudou no Colégio Pedro II e na Faculdade Nacional de Direito (Universidade do Brasil), onde se graduou em 1937. Escritor prolífico e poeta de considerável popularidade, J. G. já era um nome famoso quando ambos se conheceram.

Uma entidade cultural denominada “Casa da Bahia” promove em 1958 um concurso de trovas, no qual J. G. conquista o 1º. lugar e Luiz Otávio, o 2º. O prêmio era uma viagem a Salvador com estadia completa. Ambos se conhecem a bordo do navio Comandante Marcelino e na capital baiana passam o *réveillon* de 1959. Durante a viagem, surgem duas ideias: realizar um concurso de trovas e publicar uma coleção de livros de trova pela Editora Vecchi. Os dois projetos se concretizam logo em seguida.

Inspirados em certames de poesia realizados na França denominados “Jeux Floreaux”, Luiz Otávio e J. G. de Araújo Jorge organizam os “Jogos Florais” e

escolhem Nova Friburgo (RJ) para sediar o evento, visto que ambos tinham laços afetivos com a cidade serrana fluminense.

Embora J. G. tenha participado ativamente da organização dos I Jogos Florais, permaneceria um tanto à distância dos eventos subsequentes, marcando presença em algumas festas, mas sem maior envolvimento com Luiz Otávio e a UBT. Faleceu em 1987, no Rio de Janeiro, em pleno mandato de deputado federal pelo PDT.

A primeira festa em Nova Friburgo foi realizada em maio de 1960 e o concurso ainda é promovido ininterruptamente até hoje, constituindo, salvo engano, o concurso literário mais antigo do país, adentrando o século XXI em plena forma. As primeiras edições contaram apenas com trovas líricas (a primeira edição teve como tema “amor”; a segunda, “saúde”; a terceira, “ciúme”, e assim por diante).

Mas como “tudo no mundo é zombaria”<sup>36</sup> e o homem tem a necessidade de rir – de si mesmo e dos outros –, a trova, naturalmente, não seria diferente. O humorismo enquanto modalidade dos concursos de trova não tardaria a aparecer e foi introduzido ainda na década de 60.

Uma das primeiras cidades a promover um concurso com temas humorísticos foi a Guanabara (Rio de Janeiro), em 1965. Dois anos depois, em 1967, Nova Friburgo introduziria nos Jogos Florais a modalidade humorística em âmbito nacional, a princípio sem tema pré-definido, e se consolidaria como o concurso de trovas mais importante do Brasil. Com a trova humorística aconteceu o mesmo que com a trova lírica: outras cidades promoveram concursos, mas apenas Nova Friburgo conseguiu promover regular e permanentemente os Jogos Florais.

Da mesma forma que os estereótipos líricos, a trova humorística também abriga os seus próprios, que se conservam imbatíveis até os dias de hoje. Diversas trovas, independentemente do tema proposto, continuam retextualizando chistes e sátiras sobre sogras, bêbados, adultério, disfunção erétil, entre outros tópicos, com pouca variação, apesar da abundância de temas propostos<sup>37</sup> para os concursos ao longo dos anos, conforme podemos visualizar na seguinte tabela, com todos os temas propostos entre 1967 e 2019.

---

<sup>36</sup> Título da ária final da ópera-bufa *Falstaff*, do compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901), baseada na comédia shakesperiana *As alegres comadres de Windsor*.

<sup>37</sup> Entre 1967 e 1994 os concursos humorísticos não tinham tema definido, passando Nova Friburgo a adotar temas a partir de 1995, o que se mantém até o presente (2019).

**Tabela 2 – Temas humorísticos dos Jogos Florais de Nova Friburgo**

Ano	Temas		
	Nacional	Local	Magníficos
1967-1969	LIVRE	X	X
1970-1988	LIVRE	LIVRE	X
1989-1994	LIVRE	LIVRE	LIVRE
1995	Perua	Fofoca	Cadeia
1996	Careca	Peruca	Dentadura
1997	Trambique	Fantasma	Pagode
1998	Preguiça	Briga	Pijama
1999	Mania	Aperto	Pressa
2000	Calor	Moleza	Vergonha
2001	Receita	Remédio	Dieta
2002	Boteco	Pensão	Topada
2003	Surpresa	Hospício	Confusão
2004	Otário	Mico	Gemido
2005	Comilão	Susto	Faminto
2006	Vingança	Visita	Pescaria
2007	Pimenta	Celular	Calote
2008	Feira	Cabelo	Jogo
2009	Cinquentão	Suspiro	Ciúme
2010	Desespero	Vulto	Perigo
2011	Banda	Batida	Desfile
2012	Fraqueza	Apito	Invasão
2013	Truque	Chave	Xadrez
2014	Balada	Bacia	Praia
2015	Grana	Consulta	Peso
2016	Marmita	Tombo	Faixa
2017	Vigia	Bagunça	Chinelo
2018	Senha	Sacola	Vacina
2019	Preguiça	Briga	Confusão

É curioso notarmos, de modo geral, que muitas palavras escolhidas como tema despertam ideias cômicas, próximas da anedota. Em torno desses temas a trova humorística ganhou corpo ao longo dos anos.

Em 1960, ao instituir os Jogos Florais com J. G., Luiz Otávio teve a ideia de criar uma categoria à parte, conferindo um título honorífico àqueles que se classificassem entre os dez primeiros colocados durante três anos seguidos. Ao conquistar o terceiro prêmio, um poeta receberia o título de “magnífico trovador” e deixaria de concorrer no concurso nacional.

A concepção do título era promover talentos e abrir chances para que mais pessoas fossem premiadas, à medida que surgissem “magníficos” e estes deixassem de participar no concurso de âmbito nacional e passassem a concorrer sob um tema à parte.. A ideia deu certo: logo na terceira edição (1962), surgem os dois primeiros magníficos em trovas líricas: Anis Murad e Colbert Rangel Coelho, seguidos de Edgard Barcellos Cerqueira, em 1963, Durval Mendonça, em 1964, e Carlos Guimarães, em 1968.

Em 1967, na criação do concurso de trovas humorísticas, aplicou-se à nova modalidade a mesma concepção, com a categoria “magnífico trovador em humorismo”, porém com uma dificuldade maior: para ganhar o título, o trovador deveria classificar-se durante três anos consecutivos entre os cinco primeiros colocados e não entre os dez, como na modalidade lírica.

Dada a dificuldade do humorismo, o número de trovadores que conquistou o título é bastante reduzido e apenas dezesseis poetas conseguiram realizar a façanha, conforme visualizamos na seguinte tabela, elaborada a partir dos resultados:

**Tabela 3 – Magníficos Trovadores em Humorismo**

<b>Trovador</b>	<b>Período da premiação</b>
Joubert de Araújo Silva (1915 – 1993)	1968 – 1969 – 1970
Carlos Guimarães (1915 – 1997)	1969 – 1970 – 1971
Antônio Carlos Teixeira Pinto (1932)	1975 – 1976 – 1977
Vasques Filho (1921 – 1991)	1978 – 1979 – 1980
Luiz Pizzotti Frazão (? – 1998)	1979 – 1980 – 1981
José Maria Machado de Araújo (1922 – 2004)	1980 – 1981 – 1982

Ney Damasceno (1924 – 2005)	1984 – 1985 – 1986
Edmar Japiassu Maia (1941)	1986 – 1987 – 1988
Therezinha Dieguez Brisolla (1932)	1987 – 1988 – 1989
José Tavares de Lima (1935)	1996 – 1997 – 1998
Waldir Neves (1924 – 2007)	1996 – 1997 – 1998
Sérgio Ferreira da Silva (1963)	2000 – 2001 – 2002
Campos Sales (1940 – 2017)	2000 – 2001 – 2002
Pedro Ornellas (1951)	2001 – 2002 – 2003
José Ouverney (1949)	2013 – 2014 – 2015
Arlindo Tadeu Hagen (1964)	2015 – 2016 – 2017

Evidentemente não são apenas os magníficos trovadores os únicos a compor boas trovas humorísticas, inclusive alguns poetas de talento para o humor não conseguiram conquistar a cobiçada honraria.

Em cinquenta e dois anos de concursos de trovas, percebemos que o humor na trova não difere muito das piadas, podendo oscilar entre o chiste brejeiro, por vezes quase infantil, e a sátira maldosa veiculadora de preconceitos.

Como já lembramos anteriormente, o humor pode ser bastante reacionário e a leitura das trovas humorísticas premiadas nos concursos desde a década de 60 mostra diversas em que se tornam visíveis preconceitos, estereótipos e tabus de diversos tipos. As trovas premiadas nos Jogos Florais de Nova Friburgo, dada a quase completude do acervo, nos permitem esse vislumbre, embora pontualmente recorramos a exemplos de outros concursos.

Por exemplo, vemos preconceitos veiculados por duas trovas premiadas entre os cinco primeiros lugares dos XI Jogos Florais. Ainda que “atenuado” pelo contexto (“pretexto”?) do humor, o preconceito não é imaginário:

Explica a mulher a alguém,  
que seu marido é pintor,  
e é por isso que ela tem  
um filho de cada cor...

(GUIMARÃES, 1971)

Vale a pena comentar que nesta trova de Carlos Guimarães o tema é adultério: a esposa do pintor é infiel. O quarto verso (“um filho de cada cor”) sugere que a mulher engravidou várias vezes de homens de traços étnicos diferentes. A

necessidade de “explicar” (primeiro verso) mostra uma sociedade machista: se fosse um homem talvez não se visse na necessidade de “explicar” porque tem vários filhos com características diversas (talvez isso até fosse considerado elogioso, um traço de “masculinidade”), mas sendo o sujeito uma mulher (no contexto da década de 70), a necessidade de “explicar” por que tem filhos com traços físicos diferentes.

Na trova a seguir o preconceito é ainda mais explícito, constituindo um exemplo do que vimos no capítulo anterior a respeito da *teoria da superioridade*:

Ela se chama Henriqueta,  
mas o apelido lhe dão  
de “Maria Maçaneta”:  
todo mundo põe a mão...

(MONTEMOR, 1971)

Não nos cabe especular se o próprio autor Wilson Montemor comungava desse tipo de preconceito ou não, mas o discurso preconceituoso parte da sensação de superioridade de quem o enuncia. Talvez se possa deduzir que o enunciado é produzido apenas para provocar a adesão de um enunciatário, cujo preconceito é acolhido e legitimado pelo enunciado.

A questão que se levanta é como os preconceitos estão enraizados no humor, conforme se nota na trova em questão. Uma mulher dona de seu próprio corpo é chamada pejorativamente de “Maria Maçaneta” porque exerce sua sexualidade de forma livre.

Se se produz um enunciado igual a esse, é porque o enunciador sabe previamente que seu enunciatário rirá dele porque considera risível essa temática. De fato, nesse contrato de cooperação entre os interlocutores, o enunciado é produzido na expectativa de que o enunciatário o aceite. Para que isto aconteça, ambos partilham de conhecimentos prévios que são acionados pelo enunciador. Tendo em vista o público a que se dirige, produz um enunciado que de antemão espera que o enunciatário aceite.

Ressalte-se a pertinência e relevância do enunciado (situacionalidade) quanto ao contexto: o mesmo enunciatário que ri não espera esse enunciado em outro contexto, de forma que há coerência pragmática: o riso acontece porque se espera que a linguagem seja utilizada dessa forma, nesse contexto e explore um tema que não seria expresso noutro contexto.



Os dois exemplos acima demonstram que as temáticas exploradas pela trova humorística são *mutatis mutandis* as mesmas das piadas. Como os concursos de trova são subordinados a um tema pré-estabelecido, os participantes constroem seus textos dentro da temática, associando livremente o tema a uma situação que, em seu entender, é risível.

A trova humorística nos concursos apela para diversos clichês e estereótipos, com o objetivo de provocar efeitos de sentido humorístico. Procederemos a um recorte temático, sem intenção de esgotar o tema, comentando três estereótipos recorrentes em trovas premiadas em concursos: chistes e sátiras sobre aspectos da sexualidade, sogras e bêbados.

Entre as décadas de 1950 e início dos anos 2000, o humorista Chico Anísio (1931-2012) fez sucesso com seu programa *Escolinha do Professor Raimundo*, em que interpretava um professor que tinha diante de si uma sala de aula com os mais variados tipos de alunos.

Uma das personagens mais populares da *Escolinha* era *Dona Bela*, uma aluna pudica interpretada pela atriz e comediantes Zezé Macedo (1916-1999), que diante de perguntas de vocábulos exóticos, respondia com um chique e soltava o bordão “ele só pensa... *naquilo!*”

O sexo é um tema saliente na trova humorística. Um olhar sobre o acervo de textos premiados em concursos nos mostra um número significativo de enunciados com teor marcadamente sexual, fazendo referências a temas como o próprio ato sexual, ao adultério, a tamanho de órgãos sexuais ou à impotência masculina.

Em alguns casos, os temas são bastante abertos e os resultados variam bastante, como, por exemplo, “desespero” (tema de Nova Friburgo, RJ, em 2010) e “engano” (tema de Bandeirantes, PR, 2011), cujos resultados mostraram um leque variado de enunciados. Há outros, entretanto, cuja intenção aponta para uma “direção” específica, não raro de cunho abertamente sexual, como “moita” (tema de Bandeirantes, PR, em 1997) e “mastro” (tema de Porto Alegre, RS, em 2009).

Parte significativa dos textos premiados nos concursos de trova versa sobre temática sexual, traço do que Possenti chama de gêneros populares. O autor esclarece que uma das características do humor sexual de cunho popular é a exploração de “fesceninos jogos de linguagem” (2010, p. 100).

No caso da trova humorística, os concursos possuem uma censura

institucional, que proscree palavras obscenas. Entretanto, nem sempre essa censura atua de modo “eficiente” e, vez ou outra, encontramos textos que, mesmo sem trocadilhos fesceninos, estão no limite tênue entre o “permitido” e o “obsceno”. Isso se evidencia na trova a seguir, de Renata Paccola, premiada em outro concurso, os Jogos Florais de Bandeirantes:

Quem morreu atrás da moita  
foi a tal namoradeira,  
pois pegou, de tão afoita,  
uma cobra verdadeira.

(1997a)

Sendo tema de um concurso humorístico, *moita* é uma unidade lexical que evoca sexo, temática enunciada pelo sintagma *atrás da moita*, que insinua veladamente o assunto explorado pelo texto. A sexualidade é reforçada pela unidade lexical *namoradeira*, no segundo verso, apropriada por insinuar a temática sexual. Uma unidade lexical de outro campo semântico poderia deslocar a temática da sexualidade para uma temática escatológica, leitura possível se tomada isoladamente a expressão *atrás da moita* do verso anterior.

*Atrás da moita* e *namoradeira* situam o texto em uma temática sexual. O sintagma *pegou...uma cobra verdadeira*, não rompe a isotopia: o adjetivo *verdadeira* posposto ao substantivo *cobra* sugere abertamente que a personagem cometeu um erro, que em vez de *verdadeira* ela queria uma cobra *não verdadeira*, falsa ou figurativa, metáfora para o órgão sexual masculino. Ela também é chamada de *afoita*, e esse adjetivo não está presente apenas para rimar com *moita*, mas para caracterizar a personagem e intensificar a atmosfera sexual do enunciado.

Esta leitura é reforçada pelos elementos anteriores *atrás da moita* e *namoradeira*, que sugerem um encontro furtivo para o ato sexual em um local discreto, em uma mata. A personagem, porém, pega uma *cobra verdadeira*, o que a levou à morte, em vez do prazer esperado por uma cobra “não verdadeira”.

Apesar de abundante o humor sobre a morte, não é esta a intenção da enunciação. A intenção é fazer rir com elementos sexuais, semanticamente enunciados pelos elementos *atrás da moita*, *namoradeira*, *pegou*, *afoita*, *cobra verdadeira*. O léxico selecionado pela autora do texto foi escolhido com a evidente intenção de organizar um campo semântico sexual, o que não só atingiu o objetivo do riso, como foi linguisticamente bem sucedido.

Um estereótipo sexual frequente em trovas humorísticas envolve chistes sobre idosos impotentes. A seguinte trova, de Alcy Ribeiro Souto Maior, obteve o 1º. lugar nos XV Jogos Florais de Nova Friburgo:

Ao velho, diz o brotinho:  
“Quero fugir com você!”  
Indaga o pobre velhinho:  
“Fugir? Mas... Fugir pra quê?”  
(1974)

Trata-se de um enunciado bastante simples, em que os versos ímpares possuem rimas entre substantivos no grau diminutivo (“brotinho / velhinho”). *Brotinho*, diminutivo de *broto* (“jovem”), é uma gíria dos anos 60 e 70 formada por metáfora que se referia a moças entre a adolescência e o início da idade adulta.

A moça convida o ancião (“velhinho”) para fugir com ela (talvez seja um velho rico, mas não há elementos no texto para sustentarmos essa interpretação), ao que o velho responde “...fugir pra quê?”. A resposta sugere sexualidade: visto que um casal fugiria para viver uma aventura amorosa, ao indagar “para quê”, ele sugere que é incapaz de manter relações sexuais e que não haveria sentido na fuga.

Curiosamente, no ano seguinte, o 1º. lugar também envolve um chiste que retrata “limitações” semelhantes, da autoria de Rosalina Rosa Leite:

Disse a velhinha a um velhinho,  
com jeito... carinho e arte...  
- Que tal um “programazinho”?  
E os dois morreram de enfarte!  
(1975)

Igualmente simples, o chiste envolve uma pessoa do sexo feminino que faz um convite sexual a um homem idoso, diferindo da trova anterior que a mulher retratada também é idosa, o que é fundamental para o desfecho: o homem, desta feita, aceita o convite para um “programazinho”, mas ambos não resistem ao esforço físico do ato sexual e morrem de enfarte.

Ainda com referência à mesma temática, mais recentemente podemos ver os seguintes exemplos, também extraídos de resultados do mesmo concurso. Sob o tema “desespero”, a seguinte trova de João Freire Filho:

Desespero do tenor,  
que já se sente “gagá”:  
pra noiva, cheia de amor,  
só ergue a voz – e olhe lá...  
(2010)

O tenor é um homem velho (“gagá”) que se casa com uma mulher mais jovem (“noiva, cheia de amor”), mas não consegue realizar o ato sexual na noite de núpcias (“só ergue a voz”). Chistes sobre homens idosos que não conseguem realizar o ato sexual são bastante habituais em trovas humorísticas.

O tema do idoso impotente aparece na trova de Milton Sebastião Souza, três anos depois, sob o tema “truque”:

A esposa tenta encontrar  
alguma magia ou truque  
para o velho funcionar  
antes que um dois caduque...  
(2013)

Não se trata de um velhinho que casa com uma mulher jovem, mas de um casal de idosos, cuja esposa ainda deposita esperanças de que o marido “funcione”. Trata-se basicamente da mesma ideia abordada por um ângulo diferente, em que a impotência sexual é associada a problemas neurológicos típicos da idade avançada.

Ainda no domínio da sexualidade, também são rotineiros chistes sobre adultério, tanto de homens quanto de mulheres, conforme a seguinte trova de P. de Petrus exemplifica:

Fim de orgia! Ele, cansado,  
volta à casa, bem simplório,  
mas da mulher lê o recado:  
- Fui também ao tal “velório”...  
(1972)

O marido tenta enganar a esposa, dizendo que vai a um velório, mas vai para a farra (“orgia”). Surpreende-se no seu retorno ao encontrar um bilhete da esposa dizendo que também fora “ao tal ‘velório’”, ou seja, a mulher vingou-se da traição por também sair de casa durante a madrugada.

Recentemente a trova de Eliana Ruiz Jimenez renova o tema, incorporando ao enunciado elementos da modernidade por meio das unidades lexicais *wi-fi* e *senha*:

Uso *wi-fi* do meu vizinho.  
Sou esperto, uma raposa.  
Senha fácil... coitadinho:  
- É o nome da minha esposa!  
(2018)

Um homem orgulha-se de utilizar indevidamente o sinal de *wireless* do vizinho (“uso *wi-fi* do meu vizinho”), considerando-se “uma raposa” (nas fábulas, animal-

símbolo da esperteza humana). O adultério é sugerido no quarto verso, quando o personagem afirma que a senha do *wi-fi* do vizinho é o nome da própria esposa, o que não lhe provoca estranheza ou outro sentimento negativo: é um “Cornélio” high-tech.

Também derivados da ideia de adultério, muitos chistes de humor versam sobre homens que se envolvem sexualmente com a empregada doméstica, tema habitual em muitas trovas premiadas. A seguinte é de P. de Petrus:

Responde o esposo, tranquilo,  
à esposa, um tanto “grilada”:  
- eu estou caçando um grilo  
no quartinho da empregada!  
(1980)

Premiada sob o tema “grilo”, a trova em questão explora a polissemia da lexia *grilo*: o substantivo refere-se ao inseto e o adjetivo *grilada* tem o sentido de “preocupado”. A suposta presença de um grilo no quarto da empregada é motivo para que o marido deixe a esposa de lado e entre no recinto com intenção de fazer algo a mais.

Comparemos com a seguinte, de trinta e seis anos depois, de Ronaldo Andrade:

A fase está complicada,  
tudo está muito ruim.  
Minha sorte é que a empregada  
traz marmitta e dá pra mim!  
(2016)

Na trova em questão, o tema do adultério é tratado de forma que a sexualidade é insinuada pelo emprego do verbo “dar”, transitivo direto e indireto, cujo objeto direto, numa leitura *bona fide*, seria um pronome oblíquo átono “a” (“e a dá pra mim”), propositalmente omitido, de forma que o objeto direto não é o pronome mas subentende sexualidade. Há uma contradição aparente entre uma “fase complicada” e alguém ter uma empregada, de maneira que “fase complicada” não se refere a finanças, mas a problemas conjugais.

Mas a traição, evidentemente, não é um “atributo” exclusivamente masculino, cabendo às mulheres um protagonismo no tema. A figura do “Ricardão”, por exemplo, é recorrente na trova humorística, empregado com o sentido de amante, significado abonado pelo dicionário Aulete: “*Bras. Pop.* Designação para amante do

sexo masculino (s/d)". Entretanto, Houaiss (2009) não registra o verbete, nem o Dicionário Etimológico de Antônio Geraldo da Cunha, o que nos deixa sem sua datação.

Para nossa surpresa, ao procurarmos a unidade lexical "Ricardão" no *corpus* que constituímos das trovas premiadas em concursos, encontramos dezesseis ocorrências, sendo a mais antiga de 1984, premiada nos XXV Jogos Florais de Nova Friburgo, um chiste simples, aqui comentado mais por causa da datação:

"O ciúme não me abala"...  
o otário pensa, contente:  
"eu tiro o sofá da sala  
e o Ricardão que se aguenta..."  
(RIZZINI, 1984)

O sentido de *Ricardão* no exemplo acima é o mesmo que lhe damos atualmente, décadas depois, conforme o registro do *Aulete*. Basicamente o chiste se constrói em cima da ideia do amante da esposa, chamado genericamente pelo substantivo próprio. O aumentativo sugere um amante forte, vigoroso, que não deixa de "cumprir o dever".

No exemplo em questão, o marido, além de traído, não é um homem inteligente (é chamado de *otário* no segundo verso) e suas limitações intelectuais levam-no a crer que tirar o sofá da sala atrapalhará o amante da mulher, como se não houvesse o quarto para o ato sexual ou mesmo se o chão não bastasse. Talvez, neste caso, mais que o amante da mulher, o tema da trova seja de fato a estultice do marido.

Arlindo Tadeu Hagen explorou o significado de *Ricardão* de modo a contornar os limites do estereótipo:

Lá no armário, o Ricardão,  
sentindo a tosse o afligir,  
põe em dúvida a questão  
do "tossir or not tossir!"  
(1990)

O marido chega de repente e Ricardão se esconde no lugar mais manjado do mundo, o guarda-roupa (ou armário). Sente vontade de tossir, mas é obrigado a evitar a tosse para não ser pego.

O chiste do *Ricardão* é reforçado pela paródia do *Hamlet*, de Shakespeare: *To be or not to be, that is the question* vira *tossir or not tossir*. O humor do enunciado

é produzido pelo nome próprio *Ricardão* e pela referência paródica a um trecho de *Hamlet*.

No capítulo anterior, tivemos a oportunidade de examinar textos de Bocage e, apesar do distanciamento temporal, no que se refere à expressão humorística da sexualidade, notamos que certos traços atravessam o tempo. Como diz acertadamente Bakhtin:

se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade. (...) Entretanto, uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento. (2017, p. 13-14)

De forma geral, podemos compreender que os tabus e as temáticas “proibidas” e socialmente interditas em nome da moral de uma coletividade são elementos constitutivos de uma cultura que se mantém estável ao longo dos séculos.

Os temas sexuais de que se ria em épocas passadas, permaneceram risíveis ao longo do tempo, seguem provocando o riso ainda hoje e provavelmente o farão ainda por muito tempo.

Os estereótipos permanecem atuais, o que explica, apenas para pensarmos na cultura brasileira, a abundância de anedotas de sogras, de bêbados ou de portugueses, assuntos indefectíveis. Não à toa, no conjunto de 7103 trovas de concursos que catalogamos para constituir o *corpus* desta tese, localizamos 380 ocorrências da unidade lexical “sogra” (5,35% do total), fora aquelas em que a unidade lexical não aparece explicitamente no enunciado. Esse dado que por si só ilustra a tese do *script* ou *frame*, visto no primeiro capítulo: no contexto do humor, determinadas unidades lexicais mesmo isoladamente despertam no falante uma imagem cômica.

No exemplo da unidade lexical “sogra” (campo semântico das relações familiares), acionam-se na memória dos falantes estereótipos de mulher de meia-idade (não raro feia), de má-índole, vingativa, perseguidora, entre outros atributos negativos consolidados no imaginário popular.

Percebemos que determinadas unidades lexicais, mesmo isoladas de um contexto determinado, acionam estereótipos porque automaticamente criam um contexto mental no falante em situação de uso.

Uma das primeiras trovas premiadas contendo um chiste sobre sogra é de Orlando Brito, nos I Jogos Florais da Guanabara (hoje cidade do Rio de Janeiro):

Nesta vida tão ingrata  
feliz é o homem que logra  
casar com mulher sensata,  
e viver longe da sogra...  
(1965)

A trova de Orlando Brito explora um chiste recorrente do humor, que é a inconveniência da figura da sogra: é necessário viver longe dela.

O estereótipo da sogra má pode ser conferido na seguinte trova de Elton Carvalho, premiada em 1978 e publicada em livro pelo autor 15 anos depois:

**FALTAM PADEIROS.** E, ao ler,  
minha sogra se empregou.  
Quanta gente vai comer  
o pão que o Diabo amassou!  
(1993, p. 61)

O efeito cômico é criado pela associação entre “comer o pão que o Diabo amassou” e as unidades lexicais “padeiros”, “sogra” e “empregou”, de forma que o sentido metafórico do dito popular (comer o pão que o Diabo amassou = padecer), é propositalmente rompido. Nesse contexto, há uma padaria onde faltam padeiros e a sogra se candidata, tornando-se padeira, o que resulta em as pessoas comerem “o pão que o Diabo amassou” em sentido denotativo.

O efeito cômico está na ruptura do sentido original da expressão, em combinação com o imaginário que as pessoas têm da figura da sogra. Não haveria efeito de sentido humorístico (ou não tão intenso), se o motivo do chiste não fosse a figura da sogra, mas a mãe, a tia, ou qualquer outra personagem que não evoque o estereótipo de pessoa maldosa.

No exemplo supracitado, há dois *scripts* diferentes e opostos, no segmento “o pão que o Diabo amassou”, em que são sobrepostos dois sentidos, o original, de *fazer sofrer*, e o segundo, de *fazer pão*, o humorístico. Apesar de o chiste demandar uma leitura literal da expressão, concomitantemente remete ao sentido metafórico.

Assim, percebemos que o efeito de sentido humorístico é produzido não apenas pela estrutura cognitiva, mas também por regras combinatórias de



organização do enunciado. Ou seja, é necessário que as palavras sejam combinadas no contexto de modo satisfatório a fim de produzir efeitos de sentido. Para se romper o sentido original do dito “comer o pão que o diabo amassou”, foi necessário criar um contexto, em que a escolha ou seleção lexical incidu em uma combinatória adequada, com as unidades lexicais “padeiros”, “sogra” e “empregou”.

Uma prova de que o chistes sobre sogras cabem em qualquer tema é a trova seguinte, premiada em um concurso do Rio de Janeiro, sob o tema “pesca”:

Ao pescar a doce amada,  
o homem nunca tem noção  
de que a sogra, avinagrada,  
vem, de quebra, no arrastão”

(DAMASCENO, 1994)

A sogra é, *mutatis mutandis*, uma figura inconveniente, em contraponto à filha, chamada pelo enunciador de “doce amada”, que o homem apaixonado “pescou”. Mas sua pesca teve um lado adverso: se a “doce amada” é o lado eufórico do amor, a sogra “avinagrada” é o lado disfórico: /doce/ vs. /azedo/. Ao “pescar” a amada, sua rede de arrasto trouxe a sogra, azeda, “avinagrada”, para aborrecer sua vida.

No exemplo que segue, de Sérgio Ferreira da Silva, 1º. lugar nos Jogos Florais de Nova Friburgo em 2000, o enunciador explora a mesma temática:

Alheia ao calor eterno,  
a sogra, por vocação,  
tão logo chegou no inferno,  
assumiu a “Direção”.

(2013, p. 77)

O tema da “sogra” pode ser enquadrado no que Possenti denominou de “instituição”, no caso, a família. Os conflitos familiares são um dos ingredientes que aparecem com mais frequência nos textos de humor, havendo um número grande de piadas sobre “sogras” e “cunhados”, vistos pelo enunciador como pessoas de má índole, inconvenientes ou aproveitadoras.

No exemplo em questão, a sogra morre e naturalmente vai para o inferno. Dizemos “naturalmente” porque se a sogra não fosse “má” e merecedora de uma punição eterna, não haveria o mote cômico. Contudo o humor não está apenas na suposta localização espacial da sogra, o inferno.

Ao invés de sofrer o mitológico “tormento eterno”, ela “assume a direção”. Segundo a credence popular, o inferno é um lugar de fogo eterno, comandado pelo

Diabo, que aplica as penas de tortura aos condenados. A sogra, porém, no texto, é uma pessoa tão má e autoritária (essas características se insinuam na unidade lexical “vocação”) que, ao invés de sofrer os tormentos do inferno, assume a direção e passa ela mesma a incorporar o papel de um novo Diabo.

Em um concurso de trovas cujo tema foi “sumiço” (Bandeirantes, 2005), Pedro Ornellas imaginou o sumiço da sogra:

Quando soube do sumiço  
da sogra, o Zé, meu vizinho,  
foi visto atrás do cortiço  
escondendo o São Longuinho!  
(2005)

De acordo com a crendice popular, “São Longuinho” (*Longinus*, em latim) é o santo que se invoca para ajudar a procurar coisas perdidas. Se a sogra some, pode ser achada graças à indevida intervenção do santo, o que leva o genro a esconder a estátua do santo para que sua esposa não invoque o santo para encontrar a mãe.

Mais recentemente, a seguinte trova de José Ouverney constitui um indício de que o tema parece inesgotável:

Minha sogra eu não desprezo,  
por mais que a ideia me excite;  
muito ao contrário: até rezo...  
para que não ressuscite!  
(2017)

A sogra é uma figura tão indesejável, que não basta morrer. No exagero cômico, a sogra pode ressuscitar e se faz necessário até mesmo rezar para que esse infortúnio não ocorra.

Como diz Possenti, o humor funciona na base de estereótipos não só porque “veicula uma visão simplificada”, como também porque se torna “mais facilmente compreensível para interlocutores” (1998, p. 26).

Daí a abundância de trovas sobre sogras, abrigadas sob uma infinidade de temas: trata-se de um discurso comum, recorrente em piadas, e como a trova tem a mesma intencionalidade da piada, nada mais natural que os temas explorados pelas piadas sejam transplantados para a trova humorística, a cantiga satírica da atualidade.

Outro tema presente na trova humorística são os chistes sobre bêbados. O alcoolismo não é, em essência, um assunto propriamente “engraçado”, mas muitos textos de humor exploram as vicissitudes vivenciadas por bêbados, tais como o

cheiro da bebida ou as confusões que provocam, de modo que os efeitos cômicos não são motivados pela doença em si, mas pela desventuras humanas. Assim, os ébrios, indefectíveis personagens de anedotas, também aparecem com frequência na trova humorística.

Nos I Jogos Florais da Guanabara, da lavra de Eno Teodoro Wanke, foi premiada uma das primeiras trovas sobre o tema, de centenas que lograriam classificações ao longo das décadas:

Precisavas ver o susto  
do pau-d'água ao ler, com mágoa,  
que o corpo humano tem, justo,  
noventa por cento de água!  
(1965)

Lembramos o “exagero cômico” postulado por Propp: embora todo ser humano beba água, em textos de humor o bêbado é tão dependente da bebida alcoólica que é como se não bebesse água ou tivesse repulsa por ela, de forma que teria susto ao saber que o corpo humano tem 90% de água e não de aguardente.

De Eno Teodoro Wanke também é este outro chiste sobre bêbados:

Eu li tanto sobre o mal  
resultante de beber,  
meus amigos, que afinal  
decidi deixar de ler...  
(1972b, p. 190)

Na trova em questão, além do tema em si, o efeito de sentido humorístico quase chapliniano<sup>38</sup> é provocado pelo desfecho: ao se ler sobre os efeitos do exagero da bebida, ao invés de deixar de beber, o bêbado prefere deixar de ler, como se o mal não fosse a bebida, mas a leitura ou a tomada de consciência do problema.

Na trova seguinte, de Marisa Rodrigues Fontalva, premiada em Nova Friburgo, o bêbado também não é uma figura trágica:

O cinquentão não se aguenta:  
é calculista bebum,  
e tão logo fez cinquenta,  
já quer ter “cinquenta e um”!!!  
(2009)

O chiste é produzido a partir do nome de uma famosa marca de aguardente,

---

<sup>38</sup> Referimo-nos à icônica cena do filme *O circo*, de 1928, em que Carlitos, preso acidentalmente na jaula de um leão, tapa os ouvidos quando um cão começa a latir em frente à jaula.

chamada “51”, que metonimicamente se tornou nome de cachaça. O bêbado, ao completar 50 anos, quer chegar logo aos 51 porque a idade evoca o nome da bebida.

E assim como outros chistes, as trovas humorísticas sobre bêbados permanecem no repertório, como esta mais recente, também premiada em Nova Friburgo, de José Ouverney:

Já bêbado na balada,  
viu uma saia xadrez,  
e, ao persistir na “cantada”,  
quase apanhou do escocês!  
(2014)

O tema do concurso era “balada” e é significativo que entre o conjunto de textos premiados haja este com um chiste “protagonizado” por um bêbado: o homem bebe tanto na “balada”, que assedia um escocês (verso 3) pensando se tratar de uma mulher.

Assim como vários outros, os chistes sobre sexo (e seu derivado, o adultério), sogras, bêbados estão presentes em conjuntos de trovas humorísticas sob os mais diversos temas que em princípio não os evocariam, o que nos mostra que o humor se constrói como uma rede complexa de associações: independentemente do tema proposto, os subtextos sempre estão presentes, posto que “reproduzem discursos que já circulam de alguma forma” (POSSENTI, 1998, p. 49).

#### 2.4.7 O humor carnavalizante da “trova proibida”: o baixo e o grotesco como recursos humorísticos

Em seu estudo clássico sobre linguagem erótica, Dino Preti cunhou a feliz expressão “linguagem proibida”, subtítulo da tese pioneira de 1984. Dentro do escopo da trova humorística, abrimos um parêntese para a trova fescenina, a “trova proibida”, proscrita dos concursos do gênero, mas que sempre encontrou guarida na pena galhofeira dos irreverentes. Apesar de ter como referência a poesia moderna, o entendimento de Cardoso pode se aplicar à trova humorística e aos modernos trovadores, que, assim, como outros poetas, também

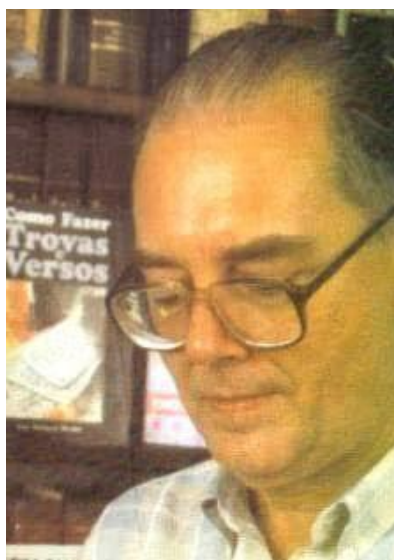
se preocupam em mostrar em sua poesia aspectos da realidade, seja relatando a miséria humana, seja abordando a escatologia ou a pornografia. A exaltação do grotesco, seja por meio de gírias e palavrões ou de unidades

lexicais que evocam as partes baixas do corpo, as deformidades, os excrementos (a coprologia), faz parte de muitas obras poéticas (2018, p. 69).

Como a UBT foi fundada nos tempos do regime militar (década de 60) e concebida por pessoas de estrato social conservador e religioso, nada mais natural que um certo “pudor” institucional, ainda que muitos poetas cultivem trovas obscenas para “consumo doméstico”, fora do contexto solene das premiações, ou, ainda, que trovas premiadas, mesmo sem o emprego de unidades lexicais de uso obsceno, contenham sequências quase pornográficas.

A trova terá o seu “poeta maldito”, apesar de não tão maldito assim, até porque a trova fescenina não ocupa posição relevante em sua produção, sendo o seu interesse no tema mais na condição de antologista: o paranaense Eno Teodoro Wanke (1929-2001).

### Figura 8 – Eno Teodoro Wanke



Fonte: [www.falandodetrova.com.br/mag2\\_enowanke](http://www.falandodetrova.com.br/mag2_enowanke)

Wanke foi, segundo relato de Radetic (1989) em biografia do autor, um dos fundadores da União Brasileira de Trovadores e membro destacado de sua primeira diretoria. Entretanto, devido a problemas de natureza pessoal com o fundador, Luiz Otávio, Eno desliga-se da UBT ainda no início da década de 1970.

Sentindo-se livre, Wanke faz uma série de estudos sobre a trova, corporificados em quatro alentados volumes, lançados na década de 70: *A trova* (1973), *A trova popular* (1974), *A trova literária* (1976) e *O trovismo* (1978). Espírito

inquieta, seu interesse pela trova também abarcou a trova fescenina, que coligiu na *Antologia da trova escabrosa* (1989).

Na tetralogia da década de 1970, escrita sob extensa pesquisa realizada nos arquivos da Biblioteca Nacional e no Gabinete Português de Leitura, o autor procurou rastrear as origens medievais da trova, bem como sua presença proposital ou episódica na obra de poetas de língua portuguesa. Engenheiro Civil de formação, embora fosse poeta, seu interesse pela trova tinha sobretudo um caráter científico, como se fosse um historiógrafo ou crítico literário diletante. Essas obras possuem um arcabouço metodológico e crítico bem definido, em que o autor faz algumas análises não desprovidas de mérito.

Na *Antologia da trova escabrosa*, o autor cataloga trovas obscenas de vários autores, de Gregório de Matos a contemporâneos. De modo geral, o que se nota nessa produção é o emprego de uma gama de recursos estilísticos comuns a outros textos de humor. A sexualidade e o baixo corporal servem de matéria-prima para a trova fescenina, seja para expressar preconceitos e estereótipos, a partir do pressuposto de que são risíveis, seja para o alívio de tensões.

Necessário que façamos uma ressalva: embora sejam fesceninos, não se trata de um discurso pornográfico, como o analisado por Maingueneau. Para Maingueneau, o que caracteriza o discurso pornográfico é a obra cuja “intenção global é pornográfica” (2010, p. 17), distinguindo-a da obra que “contém sequências pornográficas”, visto que textos de humor como os que analisaremos não fazem parte de um agrupamento de textos com finalidade pornográfica, isto é, sua intencionalidade é o riso, não a excitação sexual.

O humor fescenino é *carnavalizante*, no sentido bakhtiniano do termo, subvertendo o *status quo*, ao promover a subversão das convenções sociais, satirizar as instituições e celebrar a alegria e a simplicidade da vida quotidiana, dando vazão à espontaneidade do bufólico e do obsceno, solenemente ignorando os tabus sociais, que são ferozes a ponto de transpor para o léxico aquilo que ele representa. O tabu das ações (aspecto extralinguístico) se transporta para o vocabulário que as designa (aspecto linguístico), de forma que até mesmo as unidades lexicais de uso científico ficam marcadas e sofrem interdição social. As pressões sociais envolvidas nesse tabu foram bem percebidas por Guilbert:

Elas decorrem de determinadas regras de ‘bom viver’, aquelas da ‘boa

sociedade', que interditam (proíbem) o uso de *termos crus*, em referência às realidades fisiológicas e sexuais. Cria-se a barreira do eufemismo ou das reticências a fim de evitar o emprego desses *termos tabus*. Às pressões do 'savoir-vivre' juntam-se os *imperativos estéticos* nos quais se fundamenta a *suspeita contra as palavras científicas de uma morfologia e de uma fonologia julgadas repugnantes*<sup>39</sup>. (1975, p. 51, grifos nossos)

Paradoxalmente, como reação a essa intensa interdição social, o mesmo vocabulário proibido é “reabilitado” nos textos fesceninos, integrando o contexto de inúmeras anedotas e mesmo de textos literários, como nos casos em análise.

Esse tabu se materializa no riso provocado por anedotas que envolvam constrangimentos causados pela eructação (“emissão de gases do estômago pela boca”, “arroto”) flatulência (“emissão de gases pelo ânus”), pelo vômito, pela urina ou pelas fezes, principalmente em momentos considerados *socialmente inadequados*. O humor resulta da inadequação do momento, de forma que não há humor quando um indivíduo arrota, solta um flato, vomita, urina ou defeca na intimidade do seu lavabo, por exemplo, mas quando faz qualquer uma dessas ações *em público*.

A celebração do baixo e do grotesco pode ser vista nas trovas a seguir, que demonstram o quanto o humor e a obscenidade podem constituir uma interface produtiva. São quinze composições extraídas da *Antologia* organizada por Wanke (1989): tais trovas foram publicadas fora do “olhar vigilante” das comissões julgadoras dos concursos em que naturalmente jamais seriam premiadas.

As seis primeiras são todas de temática sexual, empregando unidades lexicais propriamente obscenas (*puta, pinto, tesão e saco*), enquanto outras adquirem sentido obsceno no contexto (*rabada, varões, Curralinho, Pau Grande*).

No primeiro caso, do poeta paranaense Antônio Juraci Siqueira, um jogo lexical previsível, mas nem por isso de menor interesse:

Bonita, boa conduta,  
sabe onde põe o nariz.  
É mulher que se disputa,  
porém puta não se diz.

(1989, p. 19)

O humor do enunciado deriva basicamente da segmentação da unidade lexical “disputa” (diz puta). Cria-se uma ironia no primeiro verso com o predicativo

---

<sup>39</sup> “Elles découlent de certaines règles de savoir-vivre, celles de la “bonne société”, qui interdisent l’usage de termes crus, en référence aux réalités physiologiques et sexuelles. On cré le barrage de l’euphémisme ou des point de suspension pour éviter l’emploi de ces termes tabous. Aux contraintes de savoir-vivre s’ajoutent les impératifs sus lesquels se fonde la défiance envers les mots scientifiques d’une morphologie et d’une phonologie jugées rebutants”.

(“boa conduta”), que contrasta com o predicativo do quarto verso (“puta”). Conforme teremos oportunidade de ver adiante em outra trova que explora o mesmo fenômeno (*disputa* x *diz puta*), o efeito de sentido é possível por causa da semelhança sonora entre os grafemas s e z, que representam o mesmo fonema /s/.

Diferentemente, entretanto, das trovas premiadas em concursos de trova, aqui a unidade lexical de uso obsceno não é simplesmente sugerida, mas efetivamente empregada no enunciado.

O efeito de sentido humorístico é criado não apenas pela segmentação e pelo seu emprego efetivo, mas pela ambiguidade do segmento “puta não se diz”.

Numa primeira leitura, pode significar que uma “puta” esconde essa condição, isto é, “puta não diz que é puta”; neste caso, “puta” é sujeito agente do verbo dizer e o pronome “se” é reflexivo. Uma segunda leitura possível é que a unidade lexical *puta* não deve ser dita, ou seja, é uma palavra interdita por ser indecorosa; sintaticamente, nessa leitura, o verbo está na voz passiva sintética e “puta” é sujeito paciente, de forma que o agente da voz passiva é propositalmente omitido.

A próxima trova, de Jorge Murad, é um bom exemplo do que Possenti (2010) chama de “fesceninos jogos de linguagem”:

Uma boa cozinheira  
tenho agora contratada.  
Além de ser de primeira,  
é muito boa em rabada.

(MURAD, 1989, p. 45)

Trata-se de um enunciado bastante explícito, que não dá margens a sutilezas: o enunciador exalta os atributos físicos da mulher, explorando o duplo sentido da unidade lexical “rabada” (= iguaria feita com o rabo de boi), visto que o substantivo primitivo “rabo” significa tanto a cauda de um animal, quanto na linguagem popular tem o sentido de nádegas ou traseiro de pessoa ou animal.

“Rabada” liga-se coesivamente não apenas a “cozinheira” como também ao modificador “boa”: o rabo não é propriamente o prato que a cozinheira prepara, mas suas nádegas que provocam pensamentos lúbricos. “Muito boa” sugere não apenas o talento culinário, mas favores sexuais, também sugeridos pelo aspecto sonoro que permite a dupla leitura *em rabada* / *enrabada*.

Há um significativo espaço para jogos lexicais (brincadeiras linguísticas), aspecto que analisaremos mais detidamente adiante.



A trova do cantor e compositor Juca Chaves provavelmente deve ter sido escrita durante os anos do Regime Militar, visto que estabelece um jogo de palavras entre “democracia” e “ditadura”:

Eu tenho duas cabeças,  
todas duas sem censura;  
a de cima é democrática,  
a de baixo é a dita dura!

(1989, p. 52)

O primeiro verso já introduz a temática obscena (eu tenho duas cabeças), fazendo referência explícita ao pênis, visto que a unidade lexical “cabeça”, na linguagem popular, também é um sinônimo para glândula.

A cabeça “de cima” (a denotativa) é “democrática”, é aberta, “sem censura”, atributo que também é compartilhado pela “de baixo”. Faz-se uma brincadeira linguística construída a partir da segmentação de “ditadura” (dita dura), criando-se uma rede de significados.

De Leila Mícolis, outro exemplo da exploração de ambiguidade dos significados possíveis de uma unidade lexical:

Modernas fadas-madrinhas  
pra abafarem nos salões,  
em vez de suas varinhas,  
usam varas e varões...

(1989, p. 53)

Nesta trova há uma releitura obscena dos contos de fadas, dos quais o mais conhecido talvez seja *Cinderela*, em que a personagem da fada-madrinha exerce um certo protagonismo ao ajudar Cinderela a chegar ao palácio do príncipe por transformar uma abóbora em carruagem e ratos em cocheiros.

A releitura promove uma subversão do conto, porque não é a princesa quem “abafa” nos salões, mas a fada-madrinha. O efeito de sentido é produzido pela unidade lexical “varões”, que tanto pode significar o aumentativo do substantivo *vara* (portanto, uma metáfora para pênis), quanto pode significar o plural do substantivo *varão* (= homem). Na primeira leitura, *varões* é uma metáfora (*varão* = pênis) e, na segunda, uma metonímia (o todo é tomado pela parte).

Na trova a seguir, de Orlando Brito, uma brejeira imagem da impotência masculina na velhice:

Meu pinto, que já não tem  
tesão algum, de tão fraco,

lembra um gato de armazém  
dormindo em cima do saco.  
(1989, p. 66)

O efeito de sentido humorístico é produzido pelo emprego de três unidades lexicais obscenas “pinto” (= pênis), “tesão” (= desejo sexual) e “saco” (= bolsa escrotal) e pela símile criada pelo poeta: o pênis é comparado a um gato preguiçoso (“dormindo”).

Ressalte-se a ambiguidade da unidade lexical “saco”, que embora se refira à bolsa escrotal, também tem como referência o saco de estopa, utilizado para guardar produtos em armazéns, como farinha de trigo ou laranjas, por exemplo.

A subjetividade do enunciado (1ª. pessoa do singular, marcada no possessivo do primeiro verso) atenua o uso das unidades lexicais obscenas, aqui empregadas não para a expressão da injúria, mas em contexto em que se debocha de si mesmo, de forma que o tabuísmo das palavras empregadas é suavizado pelo contexto.

Na trova seguinte, Jorge Murad explora um trocadilho com os topônimos *Pau Grande* (distrito do município fluminense de Magé) e *Curralinho* (nome antigo da cidade baiana onde nasceu o poeta Castro Alves):

Há um casal que se expande  
e vive muito certinho:  
ele veio de Pau-Grande  
e ela, de Curralinho.  
(1989, p. 89)

Durante a carreira do jogador de futebol Mané Garricha, fazia-se piada com o nome do bairro onde ele nasceu, o distrito de Pau Grande, no município de Magé, localizado na baixada fluminense.

No contexto, embora o sujeito não seja o famoso jogador, o mote é o mesmo: um suposto sentido obsceno (pau = pênis) para o nome do bairro de Magé, em contraste com “Curralinho”, que não é lido como diminutivo de “curral” (base *curral* + sufixo *inho*), mas segmentado como se fosse um composto de duas bases e o sufixo diminutivo se agregasse a essa hipotética segunda (*cu* + *ral[o]* + *inho*).

Outra manifestação da obscenidade é a tematização do baixo corporal, de forma que a fisiologia humana se despe de seu aspecto normal (e de interesse científico) e passa, no contexto do humor, a representar o proibido e o interdito. As funções corporais e os dejetos humanos, embora não sejam tematizados nas trovas “oficiais” dos certames da UBT, foram compulsadas na coletânea de Wanke.

A trova de Apyrgio Nogueira é um notável exemplo de exagero cômico, conforme a terminologia de Propp:

O finado Zé Cagão  
cagou tão duro e tão grosso,  
que faleceu da impressão  
de ter cagado o pescoço.  
(1989, p. 22)

O humor é produzido não apenas pelo tema obsceno, das funções corporais, mas também pela reiteração da unidade lexical obscena, cujo radical aparece em “Zé Cagão” (verso 1), “cagou” (verso 2) e “cagado” (verso 4), criando uma imagem grotesca. Para Propp, no grotesco “o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico.” (1992, p. 91).

O exagero cômico se dá não apenas pela tamanho aparentemente descomunal das fezes (cuja espessura é comparada ao pescoço), como também por essa ser a *causa mortis* do defunto (“finado”), despido de sua individualidade e nomeado por um apelido desabonador (“Zé Cagão”) que se refere, com humor negro, ao momento de sua morte.

Além do ato de defecação, a flatulência também é um mote do humor. Em algumas trovas premiadas em concursos, a flatulência é tratada como “tiro”, “barulho” ou de modo similar, sem o emprego de tabuísmos como “peidar” ou “peido”, por exemplo, como fez Orlando Brito na seguinte trova:

Cinismo é peidar baixinho  
de uma sala bem no centro  
e sair devagarinho  
deixando o peido lá dentro.  
(1989, p. 66)

Embora o ato fisiológico seja absolutamente normal e atributo de todo ser humano sem exceção, o que envolve a sexualidade e a excreção é considerado socialmente impróprio para se enunciar publicamente, daí que a língua seja pródiga em eufemismos para substituí-los no registro cotidiano.

O que o humor faz é despir os preconceitos por meio de disfemismos, seja na expressão da injúria ou do cômico, de forma que a questão se desloca da flatulência para o seu efeito, que é o odor desagradável: não importa que o som seja inaudível (“peidar baixinho”), o que importa é a inconveniência (“deixando o peido lá dentro”).

O humor zomba das instituições, como bem lembrou Possenti, e as vicissitudes políticas naturalmente não ficariam de fora do cômico, de forma que a crítica aos defeitos dos representantes políticos é um tema atemporal e ilustra à perfeição a tese bakhtiana da *carnavalização da literatura*.

Também de Aprygio Nogueira, na seguinte trova emprega-se o baixo corporal como metáfora para as ações políticas:

Parlamentarismo, gente,  
é um regime um tanto louco,  
porque nele o presidente  
peida muito e caga pouco.  
(1989, p. 22)

O mote da trova é a diferença entre o parlamentarismo (regime em que o presidente da República é somente o chefe de Estado, sem real poder de mando) e o presidencialismo (regime em que o presidente acumula as funções de chefe de Estado e chefe de governo).

No enunciado, o autor cria uma antinomia entre representação e ação, ou seja, “peidar” é metáfora para *discursar* ou *viajar*, isto é, ações que não envolvem concretude de poder de decisões, assim como a eliminação de gases nem sempre está ligada efetivamente ao processo de evacuação de fezes. Por outro lado, “cagar” é metáfora para “mandar”, “exercer o poder”, “governar *de facto*”, visto que no regime parlamentarista, o presidente não governa, de forma que “cagar pouco” significa ter pouca influência.

A trova seguinte, de Batista Soares, embora publicada em 1989, tem como referência temporal uma época anterior, durante a Ditadura Militar, quando o Brasil tinha um sistema bipartidário, a ARENA (Aliança Renovadora Nacional, partido dos militares) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro, partido da oposição):

DO MDB e da ARENA  
eu sei que o povo não gosta,  
pois não vale mesmo a pena  
trocar-se merda por bosta.  
(1989, p. 26)

O efeito de sentido é produzido pelo emprego dos sinônimos *merda* e *bosta* (= fezes) como metáfora para os partidos políticos (ARENA = merda e MDB = bosta). Trata-se de um humor até certo ponto pessimista, embora provoque risos: o enunciador mostra-se tão desencantado com a política brasileira que para ele qualquer partido é ruim (“trocar-se merda por bosta”).

Apesar de a ancoragem enunciativa comprometer parcialmente o percurso interpretativo do enunciado, tornando necessário que o enunciatário identifique o período histórico aludido, os objetos indiretos do primeiro verso (isto é, os nomes dos partidos) poderiam ser trocados por nomes de partidos atuais, que o efeito humorístico seria o mesmo: mudam-se os personagens, mas a ação permanece igual.

Ainda sobre o período do Regime Militar, duas trovas chamam a atenção pelo seu aspecto carnavalesco de *alívio*.

A primeira, de Pedro Silveira, faz alusão ao Gal. João Batista Figueiredo, último presidente período (1979-1985), associando-o (verso 4) a “cagada” (verso 3):

Eu fiquei de bunda assada  
quando caguei, hoje cedo.  
O produto da cagada  
dediquei ao Figueiredo.

(1989, p. 74)

Na segunda, de Renato Caldas, a obscenidade tem um inequívoco caráter catártico:

A vitória do Tancredo  
na minha compreensão:  
- O povo meteu o dedo  
no cu da Revolução!

(1989, p. 77)

Ambas as trovas possuem um traço em comum: não são apenas a expressão obscena do cômico, pelo emprego de unidades lexicais como “bunda”, “caguei”, “cagada” e “cu”, índices do que Bakhtin denominou “destronamento carnavalesco” (1996, p. 325). A “orientação para baixo” é demonstrada pela inversão do ponto de vista, em que o poder político é associado a elementos do baixo corporal.

Ninguém “dedicaria” suas fezes (o que em si já é inusitado) à mais alta autoridade do país, exceto num contexto de total descentralização, de inversão da realidade e dos valores consagrados: quem representa o poder é tão ridículo e baixo, que merece a dedicatória das fezes, aliás, denominadas “cagada”, na sua materialidade mais baixa, não apenas imagética mas também linguística.

A segunda trova tem como referência a eleição de Tancredo Neves pelo Colégio Eleitoral em 1985, nos estertores da Ditadura Militar. Embora seja questionável o suposto protagonismo do “povo” (verso 3), a questão visceral é o

“destronamento” do poderoso, como se o povo, por extensão de sentido, houvesse realmente posto fim ao governo indesejado.

A expressão obscena (“meter o dedo no cu”) traduz ideia de desconforto, de violência – ao menos simbólica – em que se atenta contra a dignidade e a intimidade do atingido, no caso o governo dos militares, que chamavam o golpe de 1964 de “Revolução” (verso 4).

Outro tabuísmo que aparece na trova fescenina é o verbo *foder*, cujo significado básico é “causar mal a ou sair-se mal; arruinar(-se), desgraçar(-se)” (HOUAISS, 2009). Nas três trovas que veremos em sequência a sátira é constituída basicamente pela ideia de o povo ser prejudicado pelo mau político.

Na primeira, de José Jurandir Siqueira, *foder* é empregado duas vezes:

É a inflação que fode a gente,  
é soldado, é capitão.  
- E o puto do presidente  
vive fodendo a nação!

(1989, p. 48)

Como o livro é de 1989, não podemos afirmar com certeza se o contexto era o do Governo de José Sarney (1985-1990) ou se a referência é anterior, visto que a hiperinflação já era sentida no Brasil desde o governo militar, com recrudescimento durante o período Figueiredo.

O verbo *foder*, nas duas ocorrências, tem dois sujeitos, *a inflação* (verso 1) e *o puto do presidente* (verso 4). Além do verbo de uso obsceno, destaca-se também o adjetivo “puto” (= mau caráter) anteposto a “presidente”, o que seria impúblicável durante os anos de censura.

A mesma ideia é desenvolvida pelo poeta Luiz Pizzotti Frazão na seguinte sátira política:

Cubra-se o povo de luto  
por ser, de forma imprudente,  
eleitor de tanto puto  
que vive fodendo a gente...

(1989, p. 56)

Trata-se do mesmo mote de que o político prejudica o povo. É também chamado de “puto” e se lhe atribui a ação de “foder a gente” (verso 4).

A trova seguinte, de José Rocha Ramos, é uma divertida paródia de Fernando Pessoa:

Político é fodedor,  
fode tão completamente,  
que a si se fode se for  
pensando foder a gente...  
(1989, p. 79)

Trata-se de enunciado parodístico, cuja referência é a primeira estrofe do conhecido poema de Fernando Pessoa, *Autopsicografia* (“O poeta é um fingidor, / finge tão completamente, / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”). Assim como as duas trovas anteriores, atribui-se ao político o poder de fazer mal ao povo (“fodedor”), a ponto de fazer mal a si mesmo se pensar que está fazendo mal ao povo.

De acordo com Propp, “a paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social” (1992, p. 87) e, de fato, é contundente: não apenas pela desconstrução dos versos de Fernando Pessoa, mas pela mordacidade derrisória.

De fato, língua é contexto. Embora estejamos tratando de enunciados obscenos, o contexto em que tais unidades lexicais são empregadas nos mostram duas situações: primeiro, o que consideramos “grosseiro” ou “baixo” depende mais do contexto de produção do que das palavras isoladamente, inclusive as que tem sentido claramente obsceno; segundo, unidades lexicais que não têm significado obsceno, de uso “inocente”, digamos assim, podem se revestir de sentido obsceno ou humorístico dependo do contexto e da situacionalidade.

Tudo isto é feito a partir de uma matéria-prima aparentemente simples, mas de alta complexidade: a palavra. O léxico da língua é um grande baú de onde o poeta escolhe as palavras e estabelece associações (o eixo paradigmático da língua) a fim de, demiurgicamente, criar seu mundo alegre.

### CAPÍTULO 3

## PENETRANDO NÃO TÃO SURDAMENTE NO REINO DAS PALAVRAS: A LINGUAGEM LÚDICA DA TROVA HUMORÍSTICA

“Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.”  
Carlos Drummond de Andrade<sup>40</sup>

Como vimos nos capítulos anteriores, o humor é uma atividade indissociável do espírito humano, tal qual a literatura e outras manifestações da sua sensibilidade. A interface entre ambos – humor e literatura – é rica e quase infinita, corporificada em diversos gêneros, da poesia, da prosa e do teatro.

Podemos, apesar da vastidão desse universo, proceder a um exame que leve em consideração o modo como o texto literário, especificamente a poesia, produz efeitos de sentido humorístico e como o aspecto lúdico das palavras entra em cena no discurso a fim de se alcançar tais efeitos.

#### 3.1 As palavras: “seres caprichosos e autônomos”

Não é da modernidade o fascínio pelas palavras, cujo estudo remonta à Antiguidade. De acordo com Auroux, na Antiguidade o estudo da linguagem tem início com a organização de listas de palavras:

O que aparece em primeiro lugar são listas de palavras (ou de caracteres, para os chineses). Sua utilização não é muito clara no início; elas têm talvez um papel mnemotécnico e, no caso dos silabários, serviram provavelmente para a aprendizagem da escrita. (...) Entre os babilônios encontramos igualmente listas de palavras, três milênios antes de nossa era. Entre os gregos, Protágoras de Abdere compila, no quinto século antes de nossa era, um léxico de palavras difíceis que encontramos em Homero. (...) São, de algum modo, a filologia e a lexicologia que aparecem inicialmente (1992, p. 22-23).

Se as palavras despertaram a curiosidade dos antigos, que as estudaram da forma mencionada por Auroux, para nós hoje não é diferente, que, além da compilação propriamente dita, ampliamos nosso interesse pelas relações estabelecidas pelas palavras nos contextos dos discursos.

---

<sup>40</sup> In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007.



Drummond instiga-nos a “penetrar surdamente no reino das palavras” porque lá “estão os poemas que esperam ser escritos”. Mas as palavras, apesar do convite, não permanecem indiferentes àqueles que penetram no seu reino, ainda que surdamente: a todo momento, em seu palácio itinerante, mudam de aparência, de trajés, de voz... camaleões da linguagem, criam infinitos sentidos de acordo com as inclinações de quem penetrar no seu reino e com a direção em que soprarem os ventos.

Se o reino é delas, como entender a natureza dessas monarcas caprichosas, de modo a conceituar e caracterizar o material de que dispõe o artista para a criação de sua obra?

Caso corroboremos a analogia de Wellek e Warren de que “uma obra de literária é uma seleção extraída da língua do mesmo modo que uma escultura é um bloco de mármore do qual foram extraídos pedaços” (2003, p. 226), o primeiro passo é analisar brevemente o conceito da “palavra”, o pedaço de mármore do poeta.

Pottier, Audubert e Pais<sup>41</sup> propõem o termo *lexia*, definido como “a unidade lexical memorizada” (1975, p. 26) e distinguem quatro tipos: simples (*árvore*), composta (*primeiro-ministro*), complexa estável (*estado de sítio*) e textual (*quem tudo quer, tudo perde*).

Correia e Almeida, em obra recente, comentam o seguinte:

...usaremos **palavra** e **unidade lexical** como expressões sinônimas, embora não o sejam em sentido estrito. Definiremos o conceito como uma forma, um **significante** (sequência de sons, de grafemas – na língua escrita; sinal – na língua de sinais), ao qual associamos, de forma estável, um **padrão flexional**, uma **categoria morfossintática** e um **significado** ou conjunto de significados relacionados. A palavra típica é aquela que, no discurso escrito, corresponde a uma sucessão de caracteres delimitados por espaços em branco (a chamada **palavra gráfica**). Porém as palavras da língua assumem muitas outras formas. Existem unidades lexicais de dimensão superior à palavra gráfica – **compostos sintáticos** (exemplos: *casa de saúde, sala de jantar*) e **locuções**, que podem ser preposicionais, conjuncionais, pronominais e adverbiais (exemplos: *por cima de, visto que, eu mesmo (a), de cor*). (CORREIA & ALMEIDA, 2012, p. 12)

Em nosso caso, adotamos preferencialmente a nomenclatura “unidade lexical” ou “lexia”, lembrando que “lexia” é a unidade lexical não em estado de dicionário, mas no contexto do discurso, isto é, em uso. Num ponto de vista mais abrangente, *léxico* é o conjunto de unidades lexicais, conforme aponta Vilela:

---

<sup>41</sup> Tradução e adaptação para o Português da obra original de Pottier *Gramática del Español*.

por léxico numa língua poder-se-á entender o *dicionário* no duplo sentido de conjunto de palavras dessa língua e a sua inventariação (dicionarística ou lexicográfica), a competência lexical do falante/ouvinte nativo numa língua e, na perspectiva resultante da função representativa da linguagem, o conjunto das *unidades léxicas* (= as unidades que representam a realidade extralinguística) numa língua. O léxico é, em primeiro lugar, entendido como o conjunto de *unidades linguísticas básicas* (morfemas, palavras e locuções) próprias numa língua (1979, p. 9).

Assim, léxico, numa primeira acepção, é o dicionário, tanto no sentido da reunião das palavras de uma língua, quanto na sua materialização em livro. Numa segunda acepção, léxico é a competência lexical de um falante, isto é, o repertório vocabular do falante de uma determinada língua. Numa terceira acepção, que se liga à primeira, léxico é o conjunto real e potencial de todas as palavras de uma língua, impossível, portanto, de ser abarcado em sua totalidade por um dicionário.

Correia e Almeida assim resumem o conceito de léxico:

conjunto virtual de todas as palavras de uma língua, isto é, o conjunto de todas as palavras da língua, as neológicas e as que caíram em desuso, as atestadas e aquelas que são possíveis tendo em conta os processos de construção de palavras disponíveis na língua (2012, p. 15).

Para nós, o estudo do léxico, isto é, das unidades lexicais memorizáveis em conjunto, contempla o seu funcionamento em uso, dentro do discurso e como criam sentidos.

Lembra-nos Basílio que “as palavras são elementos de que dispomos permanentemente para formar enunciados. Quase sempre fazemos uso automático das palavras, sem parar para pensar nelas” (1987, p. 5). Ao formarmos enunciados, fazemos uso de um acervo disponível na língua; esse acervo, porém, não é um inventário fechado e impermeável.

O léxico de uma língua é um inventário aberto, sujeito a um devir de modificações. O nosso uso é automático porque no ato da enunciação não nos atemos a aspectos estruturantes, ainda que implícitos em nosso uso.

Ao estudioso da língua interessa saber se uma unidade lexical é um substantivo ou verbo ou quantos morfemas possui, qual é a base, quais são os afixos ou desinências, por exemplo, a despeito de não se limitar a esse conhecimento estrutural. Sendo o léxico da língua um inventário, fazemos uso do que há à disposição neste acervo.

Um texto bem urdido, quer literário quer não, é um construto em que as palavras se organizam de modo intencional, com o objetivo claro de “seduzir” o leitor,

ou como diz Cressot, “impressionar o destinatário”:

A comunicação pode ser objetiva, puramente intelectual, limitando-se a verificar a existência de um fato. Frequentemente, porém, acrescenta-se-lhe uma intenção, um desejo de impressionar o destinatário. *Exploramos, mais ou menos inconscientemente, o matiz qualitativo e quantitativo associado a determinado vocabulário*, a determinada construção de frase e, do enunciado oral, a determinada articulação e entoação que, isoladamente ou em conjunto, visam provocar essa adesão (1980, p. 13).

Se na modalidade comum da língua, isso pode ser feito “mais ou menos inconscientemente”, na modalidade literária, especialmente na poesia, essa exploração dos recursos léxicos da língua acontece de modo consciente e, assim como concebido pela retórica, o autor assume o papel de *orador* e seu público-leitor de *auditório*, de quem almeja a adesão. Em muitos textos, a retoricidade pode ser sutil, implícita. No humor, por outro lado, é bastante explícita.

### 3.1.1 Palavras lexicais e palavras gramaticais: ingredientes de um *menu* infinito

De acordo com Castilho, o léxico está associado à representação linguística, de forma que o autor postula a definição de um “léxico mental”, asseverando:

seu objeto são matrizes cognitivas armazenadas no cérebro, associadas à sua representação linguística. Estuda-se o léxico mental focalizando a *associação entre essas matrizes e formas e os significados lexicais e gramaticais ativados durante a produção e a compreensão da língua* (2010, p. 109, grifos nossos).

No plano do enunciado, as palavras podem ser *lexicais* ou *gramaticais* e essa distinção se faz necessária, pois as unidades lexicais podem expressar ideias ou ter como função estabelecer ligações na cadeia do enunciado, sendo que ambas podem produzir efeitos de sentido humorístico, como logo veremos.

Quando expressam ideias, são *lexicais* ou *nocionais*. De acordo com Martins:

mesmo isoladas, fora da frase, despertam em nossa mente uma representação... Diz-se que elas têm significação extralinguística ou externa, visto que remetem a algo que está fora da língua e que faz parte do mundo físico, psíquico ou social. São em número muito grande, indeterminável... (2012, p. 104)

Os “significados lexicais” que “despertam uma representação” são suscitados pelos substantivos (a categoria mais aberta da língua), os adjetivos, os advérbios deles derivados e os verbos de ação ou processo. As palavras lexicais são os *tijolos* do enunciado, atuando no *eixo paradigmático* da linguagem.

O gatilho humorístico da seguinte composição de Elton Carvalho é um substantivo, mostrando como as palavras lexicais são portadoras de sentido:

Minha sogra não reclama  
do bom trato que lhe dou:  
Até de filho me chama...  
só não diz que filho eu sou!  
(1993, p. 16)

Mais do que o conflito gênero *versus* sogra, típico de textos humorísticos, o texto sugere a expressão injuriosa e obscena “filho da puta”, que é como a sogra chama o gênero, provavelmente num momento de raiva, sugerido pelo segundo verso: “bom trato” é um segmento irônico, que sugere deboche, ironia ou palavras ríspidas, ficando a cargo do leitor supor o que seria.

Diante do conflito, a injúria é consequência, mas para não enunciá-la explicitamente, dizendo marotamente “só não diz que **filho** eu sou”. O gatilho humorístico é o substantivo *filho* no terceiro verso, que sugere a expressão obscena, sem enunciá-la explicitamente.

Por outro lado, as palavras gramaticais, também chamadas de palavras-formas, palavras-vazias ou instrumentos gramaticais são de natureza interna da língua e atuam no eixo paradigmático da linguagem, ou seja, “dizem respeito à sintaxe e à organização textual” (MARTINS, 2012, p. 100).

Tais funções são desempenhadas, por exemplo, pelos conectivos (conjunções, preposições e pronomes relativos), pronomes, advérbios não derivados de adjetivos, artigos, numerais, verbos auxiliares e de ligação. As palavras gramaticais são o *cimento* ou a *argamassa* que une as palavras lexicais na cadeia do enunciado, atuando no *eixo sintagmático* da linguagem.

Na trova a seguir, de Renata Paccola, o gatilho humorístico é uma palavra gramatical, o que por si só é bastante expressivo: palavras gramaticais não são portadoras de significação, ainda que estabeleçam ligações entre as outras:

Austero, na academia,  
mas eis que a musa chegou,  
e, num passe de magia,  
até o fardão levantou!  
(1997b)

O efeito de sentido humorístico é produzido pela preposição *até* relacionada ao substantivo *fardão*, partes de uma cenografia muito bem montada: uma academia de letras não é um lugar que evoca o riso mas seriedade, visto que acadêmicos

geralmente são intelectuais idosos, e suas reuniões não costumam ser propriamente animadas (“austero”) porquanto um ambiente cerimonioso, repleto de formalidades herdadas da tradição europeia, geralmente sem o frescor da juventude.

A estabilidade do primeiro verso é rompida pela imprevisível chegada da musa (jovem e bonita), introduzida pela conjunção adversativa *mas*. O efeito surpresa é produzido pelo desfecho: o acadêmico se levanta do lugar, mas ele não é o único a se levantar. O advérbio *até* sugere que o acadêmico teve uma ereção (inoportuna) provocada pelos atributos da musa.

Os detalhes da pequena narrativa estão devidamente conectados: o fardão se levantar (metonímia para ereção) somente é possível porque se trata de uma “musa”, não de uma mulher idosa ou outra acadêmica.

O substantivo “musa” não apenas evoca a mitologia e as míticas inspiradoras dos poetas, como sugere mulheres bonitas e atraentes, o que se liga ao verbo de ação “levantar”.

O enunciado deixa a cargo de o leitor imaginar se o acadêmico é um homem jovem ou idoso, dizendo-o tão somente “austero”. Há homens austeros jovens e velhos, mas se imaginarmos, em nossa intuição apelando para o senso comum, que se trate de um homem idoso (como geralmente são os membros de academias de Letras), a musa em questão mais do que inspiradora é realmente poderosa...

Nos dois exemplos em cotejo, o que podemos observar é que unidades lexicais – sejam elas nocionais ou gramaticais – criam relações no enunciado, fruto de escolhas propositalmente operadas pelo enunciador.

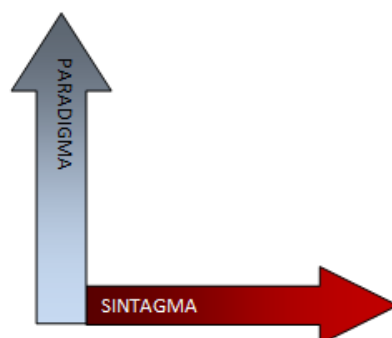
### 3.1.2 As relações na linguagem: (im)previsibilidades

Um humorista de *stand up* começou sua apresentação dizendo: “Em primeiro lugar, quero dizer que estou tendo um derrame de satisfação e uma hemorragia de felicidade por estar aqui com vocês”.

Evidentemente a plateia riu, como era o objetivo do humorista. Por quê? Que mecanismos linguísticos presentes nesse chiste inicial propiciaram o riso? Uma resposta possível encontra-se na Estilística: a escolha lexical. O enunciador empregou duas unidades lexicais, “derrame” e “hemorragia”, pertencentes a um universo discursivo alheio ao contexto de produção em que se encontrava. Como

enfatizou Saussure, “num estado de língua, tudo se baseia em relações” (2006, p. 142), a dicotomia *sintagma* e *paradigma*:

**Figura 9 – Sintagma x Paradigma**



Essas relações são dispostas em dois eixos: de um lado, a *relação sintagmática* constitui o eixo horizontal – de arranjos ou *combinações* entre as unidades lexicais na cadeia da oração e do período – e do outro, a *relação associativa*<sup>42</sup> constitui um eixo vertical – de *seleção* entre unidades lexicais.

Uma relação é rígida, não sendo o falante livre para efetuar “escolhas”, exceto aquelas permitidas pelo próprio sistema linguístico, como o hipérbato, por exemplo.

Para o mestre genebrino, no eixo sintagmático, as relações ocorrem entre termos que ocupam posições determinadas em uma cadeia, ou seja, na cadeia da frase e do período, os elementos ocupam posições em uma sequência definida.

No exemplo “em primeiro lugar, quero dizer que estou tendo um derrame de satisfação”, a locução verbal “estou tendo” indica um sujeito de primeira pessoa do singular (não poderia ser plural), o tempo é o presente do indicativo (não poderia ser pretérito perfeito ou futuro, nem modo subjuntivo), a forma nominal do verbo principal é o gerúndio (não poderia ser particípio nem infinitivo) e o adjunto adverbial *em primeiro lugar* não poderia ser modificado para *em segundo lugar* se não houvesse um período anterior, ou seja, o numeral “primeiro” introduz uma declaração inicial.

As combinações do eixo horizontal são de natureza estruturante, de forma que o falante se encontra sob as injunções do sistema. Uma sentença como *\*lugar em primeiro, quero que dizer tendo derrame estou satisfação um de*, por exemplo,

---

<sup>42</sup> A denominação “paradigma” com referência às relações associativas foi proposta pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev em seu famoso *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (originalmente publicado em 1943), no qual relê e amplia as discussões da obra de Ferdinand de Saussure.

seria absolutamente agramatical e impossível no eixo sintagmático.

Tais relações se dão no âmbito da organização, da ordem dos termos do período – sintagma advém do substantivo grego *syntagma*, cujo significado é precisamente este: “coisa arrumada, ordenada”.

Em síntese, as relações sintagmáticas dizem respeito à linearidade da sentença.

Entretanto, como diria o poeta de *Morte e Vida Severina*, “isso ainda diz pouco”: as palavras não são blocos rígidos e separados em nossa memória, mas dotadas do que Saussure denominou *relações associativas* – o eixo paradigmático.

Conforme pontua Lopes, “nenhuma mensagem tem sentido em si mesma” (1995, p. 90), de forma que a sentença “estou tendo um *derrame* de satisfação e uma *hemorragia* de felicidade” produz efeito de sentido humorístico porque:

1. Em primeiro lugar, os núcleos são formados por substantivos não dotados de transitividade, ou seja, não requerem adjuntos ou complementos nominais: não há necessidade sintática de especificação ou determinação do sentido dos núcleos “hemorragia” e “derrame”, unidades lexicais sintaticamente completas.
2. Conseqüentemente, a aposição de adjuntos adnominais a tais núcleos constitui um traço de criatividade, visto que o sintagma preposicional não é tautológico (i.e., “hemorragia de sangue”). Ainda que fosse, porém, uma construção tautológica, tal possibilidade seria factível em um contexto de humor.
3. As unidades lexicais memorizáveis (lexias) *derrame* e *hemorragia* são deslocadas de outro campo léxico-semântico não associado à ideia da saudação a um público presente em um espetáculo teatral (positivo), mas à da doença e da morte (negativo).
4. As relações semânticas são propositalmente rompidas porque os adjuntos adnominais *de satisfação* e *de felicidade* são semanticamente impertinentes com os substantivos-núcleos a que se referem, de forma que a expressividade resulta desse grau de distanciamento: quanto maior o distanciamento, maior a expressividade da combinatória entre os elementos relacionados.

Valendo-nos da terminologia saussureana, podemos dizer que o efeito de sentido humorístico é provocado por uma *relação associativa* insólita.

De acordo com Saussure:

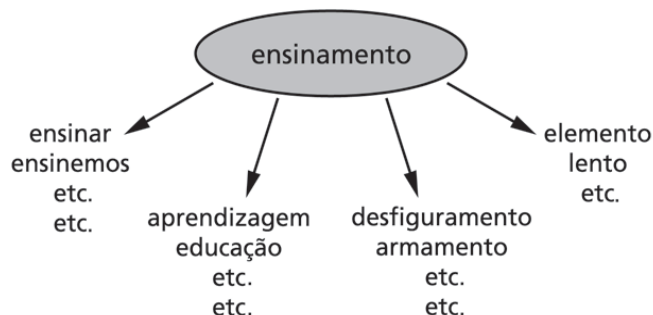
fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas. Assim, a palavra francesa *enseignement* ou a portuguesa *ensino* fará surgir inconscientemente no espírito uma porção de outras palavras (*enseigner, resigner* etc. ou então *armement, changement*, ou ainda *éducation, apprendissage*); por um lado ou por outro, todas têm algo de comum entre si (2006, p.143)

Essas relações, que o mestre genebrino nota se manifestarem *in absentia*, ou seja, de forma *virtual*, tecem-se cognitivamente de forma que em cada contexto o falante poderá explorar o parentesco sonoro, mórfico ou léxico-semântico, conforme suas intenções.

No eixo vertical, um enunciado com “derrame de satisfação”, embora imprevisto como possibilidade de escolha, não é agramatical, tornando-se possível porque sua *intencionalidade* é humorística. Embora não totalmente “livre” (afinal, a língua não é uma entropia), permite um maior grau de liberdade na escolha das palavras para o enunciado. É justamente no eixo da seleção que está centrada a questão do estilo e da expressividade, visto que o humor transcende a combinação das unidades lexicais no plano da frase e requer uma escolha consciente do enunciador visando à produção de efeitos de sentido.

Essa infinitude de sentidos é o que Saussure expõe no seu clássico esquema do *Cours de Linguistique Générale*:

Enquanto um sintagma suscita em seguida a ideia de uma ordem de sucessão e de um número determinado de elementos, os termos de uma família associativa não se apresentam nem em número definido nem numa ordem determinada. Se associarmos desej-oso, calor-oso, medr-oso, etc, *ser-nos-á impossível dizer antecipadamente qual será o número de palavras sugeridas pela memória* ou a ordem que aparecerão. Um termo dado é como o centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados cuja soma é indefinida (ver a figura a seguir).



(2006, p. 146)



Para o poeta mexicano Octavio Paz, as palavras se comportam como seres “caprichosos e autônomos” (2012, p. 56). Esses “seres caprichosos e autônomos”, ainda que estejam sob as injunções do sistema linguístico, são capazes de produzir sentidos infinitos.

As potencialidades expressivas do eixo de seleção podem ser exemplificadas na seguinte trova de Élbea Priscila de Sousa e Silva:

Meu avô era indolente,  
meu pai era um “vida mansa”  
e a preguiça, simplesmente,  
veio até mim... por herança!  
(2019)

A autora cria um efeito de sentido humorístico por atribuir à preguiça o estatuto de “herança”, que significa, primariamente, o patrimônio que alguém recebe em virtude do falecimento de um familiar próximo. A unidade lexical *herança*, embora continue com o sema de /bem/ ou /patrimônio/, reveste-se de expressividade por se referir também à preguiça, que em um contexto normal jamais seria denominada de “herança”, isto é, ninguém herda a preguiça. Entretanto, em um contexto humorístico, no qual as palavras se rebelam, isto se torna possível.

Podemos dizer que a palavra é a matéria-prima da enunciação e, no contexto do humor, as possibilidades de um uso expressivo não nos poderiam ser indiferentes.

### 3.2 Estilo e expressividade: no *playground* das palavras

Foi o naturalista e matemático francês George-Louis Leclerc, o Conde de Buffon, quem disse *le style, c'est l'homme même* (“o estilo é o próprio homem”). Mas o que é, afinal, “estilo”?

A palavra “estilo”, segundo a datação do *Dicionário Houaiss* (2009), surge no Português no século XIV, designando um objeto pontiagudo usado para escrever. É dessa mesma raiz que provém a palavra “estilete” (mais recente na língua, datada do século XIX), uma pequena lâmina pontiaguda utilizada para cortar objetos. O sentido básico de objeto pontiagudo permanece o mesmo.

Por metonímia, estilo – o objeto pontiagudo utilizado na escrita – passou a significar a própria escrita e, por fim, um certo “modo” de escrever. Da escrita, a

palavra “estilo” passou a ser empregada em outras esferas de atividades humanas, particularmente na Arte, para designar também conjuntos de traços característicos. Por isso encontramos a expressão “estilo de época”, que, em termos de sincronia, denota um conjunto de características da produção artística de um determinado recorte temporal.

Na música, por exemplo, falamos em “estilo romântico” para distinguir a música de Tchaikovsky do “estilo moderno” da música de Stravinsky. Na Literatura, em “estilo barroco” da prosa de Antônio Vieira em oposição ao “estilo romântico” da prosa de Alexandre Herculano ou ao “estilo naturalista” de Eça de Queiroz. Um leigo é capaz de perceber diferenças entre a sonoridade da música de Tchaikovsky e Stravinsky ou entre a prosa de Vieira e de Herculano, mesmo que não tenha embasamento teórico para discriminar tais distinções.

São esses traços distintivos que chamamos de *estilo* ou, como definiu Guiraud, “o aspecto do enunciado que resulta da *escolha dos meios de expressão* determinada pela natureza e intenções do indivíduo que fala ou escreve” (1978, p. 149, grifos nossos).

Segundo Compagnon, trata-se de um conceito complexo porquanto dotado de ambiguidade. Para o autor:

denota ao mesmo tempo a *individualidade*, a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e aos mesmo tempo uma classe, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente, um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher. O estilo remete ao mesmo tempo a uma *necessidade* e a uma *liberdade* (1999, p. 166-167, grifos do autor).

A definição quase poética do autor, “um arsenal de procedimentos expressivos”, parece oferecer um balizamento mínimo para uma análise o menos impressionista possível que busque mostrar como a necessidade e a liberdade concorrem simultaneamente. Dizemos “o menos impressionista possível” porque Faraco, em breves palavras, demonstrou a dificuldade dos estudos estilísticos:

Qualquer que seja o polo, a estilística está sempre atravessada, por força de seu recorte, pelo eixo da individualidade: a discussão se faz pelo viés do falante que explora o potencial que o sistema lhe oferece ou que cria a expressão... Por consequência, é difícil (senão impossível) os estudos linguísticos fugirem de um pressuposto geral de que a atividade estilística do falante envolve gestos de escolha, de seleção, seja dentre as previsíveis alternativas fornecidas pelo sistema como tal, seja dentre as diferentes (e, em tese, imprevisíveis) possibilidades de criação expressiva (2018, p. 196).

Mas que “escolhas” são essas a que alude Faraco? Como se manifesta essa “individualidade”? Como é explorado o “potencial que o sistema oferece”? Sob esse prisma, constituem processos estilísticos as marcas linguísticas que produzem efeitos de sentido e, de modo mais abrangente, no discurso. Segundo Herculano de Carvalho, estilo é “o conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto como resultado da adequação do instrumento linguístico às finalidades específicas do ato em que foi produzido” (1973, p. 303).

Buscando um conceito operacionalizável, Henriques pontua que estilo é “o modo pelo qual um indivíduo usa os recursos fonológicos, morfológicos, sintáticos, lexicais, semânticos, discursivos da língua para expressar, oralmente ou por escrito, pensamentos, sentimentos, opiniões etc” (2018, p. 27).

Um enunciador, a fim de conseguir efeitos de expressividade e, desse modo, conseguir a *adesão* do seu *auditório*, explora ludicamente o léxico e, conseqüentemente, as virtualidades do sistema da língua. Em mãos hábeis, extrapolam-se os tênues limites entre a norma e o sistema da língua, criando-se efeitos expressivos.

De acordo com Monteiro, “a característica fundamental da expressividade reside na *ênfase, na força de persuadir ou transmitir os conteúdos desejados, na capacidade apelativa, no poder de gerar elementos evocatórios ou conotações*” (1991, p. 17, grifos nossos), de modo que a expressividade é a capacidade do enunciador de manifestar emoções e provocar no enunciatário sensações semelhantes. Essa força de persuasão e de apelar ao enunciatário é uma característica de notável vivacidade do enunciado humorístico, literário ou não.

O conceito de escolha ou seleção lexical nos evoca a metáfora da língua como um “restaurante”, que dispõe de um *menu* (o Sistema), do qual pode selecionar as opções preferidas de acordo com sua “fome”, sua intencionalidade.

Para Possenti, tais escolhas não são discricionárias, frutos do alvitre do falante, apenas uma “opção entre alternativas dadas”, mas “uma categoria constitutiva” (2009, p. 92). Conforme pondera:

*tal escolha não poderá ser definida como um gesto que decorre simplesmente de uma avaliação do peso das alternativas por parte de um sujeito/autor onisciente e todo-poderoso, livre de qualquer amarra institucional. Pois é inevitável, a não ser que se pense que uma língua é efetivamente congelada e uniforme para todos os falantes, todos os gêneros e todas as circunstâncias, aceitar que dizer de determinado modo implica*

*não dizer de outro. Ou seja, a escolha é uma necessidade estrutural.* (2009, p. 93, grifos nossos)

Como a escolha é uma necessidade estrutural, não está atrelada a um discurso específico nem é, tampouco, exclusiva da linguagem literária, de forma que é tarefa da Estilística considerar e analisar o uso afetivo da linguagem como traço fundamental do próprio sistema linguístico, ou seja, da *langue*.

Nossa perspectiva, embora analisaremos um *corpus* constituído de textos literários, é a da *estilística da língua*, conforme a concepção de Bally, em seu *Tratado de Estilística Francesa*, no qual focalizou sua teoria e análise na língua comum.

Não é contraditório que se trate da Estilística linguística para analisar um *corpus* literário, visto que traços estilísticos são característicos da língua como um todo, ou seja, a expressividade não é um traço exclusivo da língua literária: recursos estilísticos da poesia podem aparecer em maior ou menor grau em outros discursos.

Em nosso caso específico, analisamos como a linguagem é empregada ludicamente para produzir efeitos expressivos de sentido humorístico, de forma que operamos com o conceito de expressividade como o emprego significativo dos recursos linguísticos de forma criativa, afastando-se do lugar-comum, do óbvio, de forma a produzir combinações não usuais ou imprevistas no enunciado.

Retomamos aqui o conceito estilístico de *desvio*: embora seja uma noção duramente questionada nos estudos linguísticos atuais<sup>43</sup>, em textos humorísticos a noção de estilo como *desvio da norma* não nos parece descabida nem impressionista, mas pode ser operacionalizável de forma consistente.

Monteiro defende a hipótese de que “o *contexto* desempenha o papel de norma e o estilo nasce de um desvio a partir dele. Isto é, somente o contexto determinará quando algo deve ou não ser considerado expressivo” (1991, p. 15, grifos nossos).

A proposta do autor parece-nos razoável para compreendermos determinadas escolhas operadas em textos de humor que normalmente não ocorrem em contextos “sérios”. De volta ao conceito bakhtiniano de carnavalização da literatura: o estilo como desvio implica olharmos para o fenômeno do humor como o signo da transgressão.

---

<sup>43</sup> Azeredo (2008) e Faraco (2018), por exemplo, contestam a noção de estilística como *desvio*.

Ainda que o humor seja cotidiano no discurso literário desde sempre, de um ponto de vista estético, o humor (com todos os derivativos com os quais se liga direta ou indiretamente, como o “baixo”, o grotesco e o fesceninos) é considerado artisticamente “inferior” (haja vista que essa concepção vem de Platão e Aristóteles), o que está fortemente arraigado na mentalidade ocidental.

O homem ri das comédias, dos programas humorísticos de televisão, das anedotas contadas em rodas de amigos, mas a roda da vida gira sob o signo da seriedade: o estudo, o trabalho, as relações sociais. A “grande” literatura é a literatura “séria”. A “grande” poesia ou, pelo menos, “digna” desse nome, não é a poesia satírica do *Boca do Inferno* ou a poesia fescenina de Glauco Mattoso: a grande poesia é a lírica de Camões, de Pessoa, de Bandeira ou Drummond. Contudo, como comentamos no capítulo anterior, dentro do polissistema literário não há, sob o prisma da pesquisa, nada indigno de estudo.

Na esfera do humor, as escolhas lexicais são operadas para provocar emoções, assim como na lírica. O que difere é qual emoção está em jogo (o riso), de modo que o poder evocador das palavras é tão determinante quanto em outros contextos de produção: determinadas palavras são preferidas em detrimento de outras, pois nenhum emprego é meramente casual. As escolhas analisadas mais à frente são estilisticamente expressivas enquanto “desvios” em relação a um conjunto de empregos e temáticas cultural e artisticamente consagradas, de modo a intensificar e produzir efeitos de sentido humorístico.

No processos de interação com outros falantes, fazemos uso do repertório léxico para construir sentidos de acordo com nossa intencionalidade e com o contexto em que estamos inseridos.

Como acentuou Roman Jakobson em *Linguística e Poética*, a linguagem possui uma “variedade de funções” (2007, p. 122) e a função de transmitir informações objetivas (referencial) é apenas uma entre seis possíveis. Segundo o autor:

o REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (...), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica (...). Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem. Embora distingamos seis aspectos básicos da

linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função (...) A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante (2007, p. 123, grifos do autor).

Embora a Linguística atual utilize uma terminologia diversa, preferindo termos como *enunciador ou locutor, enunciatário ou locutário, enunciação e enunciado*, por exemplo, a concepção jakobsoniana – em que pese seu tom esquemático – ainda permanece válida. É mais do óbvio que um texto acadêmico não tem a mesma “função” de um poema ou um texto publicitário não tem a mesma “função” de um verbete de obra lexicográfica.

Entre as seis funções propostas pelo mestre russo, destacamos a *função conativa*, centrada no enunciatário (o “destinatário”), e a *função poética*, centrada no próprio enunciado (a “mensagem”).

Apesar das limitações de natureza estruturalista, que restringiram sua observação aos traços gramaticais mais óbvios<sup>44</sup>, a função conativa ou apelativa supera a própria descrição jakobsoniana, pois vai além do mero emprego de verbos no imperativo ou da figura sintático-estilística da apóstrofe. Se, pois, o inequívoco objetivo do enunciador (e do enunciado) é chamar a atenção do enunciatário, provocando-o e influenciando-o, os recursos de ordem gramatical são insuficientes para dar conta da retoricidade inerente a essa função. Outros recursos linguísticos (nem sempre tão salientes quanto os apontados por Jakobson) entram em cena, de modo que, mais do que uma reação, a real característica da função apelativa é o que a Retórica e a Estilística chamam de “adesão”, termo que encontraremos em autores tão díspares quanto Marcel Cressot e Chaïm Perelman, por exemplo.

Há de se levar em conta que a função conativa de Jakobson é a própria essência do humor, visto que provocar o riso do enunciatário é a razão de existir de um texto que se pretenda humorístico.

Para que o enunciatário seja “provocado” pelo enunciador, é necessário que a própria mensagem chame a atenção para si mesma, como se fosse um traje provocante, capaz de atrair os olhares buliçosos do seu alvo... entra aqui em cena outra função da linguagem magistralmente assinalada por Jakobson, a *função poética*:

---

<sup>44</sup> “A orientação para o DESTINATÁRIO, a função CONATIVA, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 123).

O pendor para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. (...) A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (...) Daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia (2007, p. 128).

De acordo com o autor, portanto, na função poética a mensagem chama a atenção por e para si mesma, de forma que, segundo seu arrazoado, está presente até onde não se mostra de forma tão vigorosa, ou seja, mesmo que apareça de forma “acessória” ou “subsidiária” (como nas outras funções não contempladas por este trabalho: emotiva, fática, metalinguística e referencial).

No domínio do humor, o enunciado é organizado para chamar a atenção sobre si, de forma que podemos pensar que o humor, além de conativo, é intrinsecamente poético, ao menos no sentido jakobsoniano do termo.

Ainda que Cressot não estivesse se referindo a Jakobson, suas reflexões parecem ecoar a função poética, ao afirmar:

a adesão não é provocada apenas pela *solidez*, pelo *vigor* ou pelo *dinamismo* do enunciado. O *calor* da comunicação, o *prazer* dado ao destinatário, é também um fator de adesão, a ponto de a estilística, a par do fato expressivo, dever ocupar-se, em larga medida, do fato estético (1980, p. 14, grifos nossos)

Chamam-nos a atenção as palavras *solidez*, *vigor*, *dinamismo*, *calor* e *prazer*. A linguagem expressa não apenas nossas ideias, como também os nossos “sentimentos” (BALLY, 1921, p. 5-6), servindo de veículo da emoção e da sensibilidade. Vimos no capítulo anterior que o discurso literário desde a Antiguidade também se valeu do humor como recurso estético, visto que o riso também é uma manifestação de prazer.

O prazer das palavras é desfrutado pelos poetas, crianças que não quiseram crescer: o que mais fazem é brincar com as palavras, em piruetas linguísticas que são “jogos lexicais extremamente criativos” (CARDOSO, 2018, p. 150), como se o sistema linguístico fosse um *Lego* abstrato, composto de peças desmontáveis e encaixáveis em infinitas possibilidades.

Nada mais natural, se lembramos de Huizinga, para quem “a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito” (2000, p. 88). Essa “função lúdica” foi perfeitamente sintetizada por Todorov, para quem

a existência da expressão “jogos de palavras” nas nossas línguas é significativa. O “jogo” de palavras opõe-se à *utilização* das palavras, tal como é praticada em todas as circunstâncias da vida cotidiana. Esta oposição não diz respeito ao jogo e à seriedade, mas também à palavra que apenas serve para exprimir, designar, incitar, que se consome na finalidade ou na sua origem (1980, p. 315).

Como Todorov nos ensina, há uma distinção entre o uso das palavras em situações quotidianas e em situações cujo contexto envolve um uso distinto da linguagem.

Na linguagem dita quotidiana, o interesse é “exprimir, designar”, não brincar ou provocar sugestões. Por outro lado, e é o que está em questão neste trabalho, há usos especiais da linguagem, contextos específicos que exigem não a mera nomeação ou designação, mas a provocação de emoções, tais como o humor.

As palavras, no contexto de humor, são mal comportadas, permitindo-se de forma mais saliente o estranhamento e o deslizamento de sentidos. O autor acrescenta adiante:

[os jogos] onde predomina a polissemia das palavras, a ausência de paralelismo rigoroso entre significante e significado, têm a ver com uma das características mais essenciais da linguagem e ensinam-nos muito – quer se tenha ou não consciência disso – acerca do funcionamento simbólico da linguagem (1980, p. 331).

Como a brincadeira e o humor são irmãos siameses, inevitavelmente a linguagem é empregada ludicamente a fim de produzir efeitos de sentido humorístico, combinando aspectos morfológicos, sintáticos, semânticos e discursivos.

Nos “jogos lexicais” as unidades são empregadas com motivação de brincadeira linguística, explorando vieses de significação, de modo a se explorar diversas possibilidades de sentido. Tais jogos se coadunam às palavras de Lapa, para quem “o homem com tudo brinca nas suas horas de desenfado; *até com as palavras, que dão forma ao seu pensamento*” (1975, p. 59, grifos nossos).

O humor tem uma inequívoca capacidade de esgarçar limites e isso pode ser notado nos jogos de palavras, cujo objetivo é brincar, explorar sua ludicidade e produzir determinados efeitos de sentido.

Ainda de acordo com Lapa, explora-se o valor expressivo dos homônimos, dos arcaísmos, dos significados etimológicos, de grupos fraseológicos e em equivalências fonéticas, que podem, “em certas circunstâncias, dar vivo realce ao pensamento” (1975, p. 64).



Resumidamente, as palavras são dotadas de aspectos afetivos e evocativos que podem ser expressos de forma cômica, sob o signo da transgressão. Para fins metodológicos, propomos quatro aspectos de descrição e análise da expressividade:

- 1) no tocante ao seu estrato sonoro;
- 2) os morfemas flexionais e derivacionais;
- 3) o efeito evocativo das lexias;
- 4) a produção do sentido por meio da criação de novas unidades lexicais, tanto do ponto de vista formal quanto semântico.

Ressalte-se que essa divisão não é estanque, visto que a produção do sentido (isto é, o aspecto semântico) permeia todos eles.

### 3.2.1 O potencial expressivo dos constituintes sonoros

Um modo eficiente de se produzir efeito de sentido humorístico é a escolha lexical motivada pela massa sonora da lexia, de forma a sobressaírem no enunciado traços como a rima, a onomatopeia, a harmonia imitativa, a aliteração e o acento de duração, a fim de surpreender o leitor.

A Estilística Fônica ou Fonoestilística é a parte da Estilística que trata desse recorte, embora não seja o único aporte teórico a dar conta da tarefa. Conforme sintetiza Martins, essa parte da Estilística:

trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. Fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética. (2012, p. 45)

O emprego expressivo da sonoridade dos fonemas vocálicos e consonantais é um aspecto saliente em textos de humor e pode ser observado em textos de humor por meio da exploração da semelhança fônica entre terminações de lexias (rima), imitação de sons naturais (onomatopeia e harmonia imitativa), repetição de fonemas (aliteração) e o acento de duração (prolongamento de vogais).

De acordo com Bosi, “a expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste” (2010, p. 50). É exatamente isso o que veremos em sequência, ou seja, como esses “efeitos sensoriais” são provocados pela sonoridade.

Tais traços estilísticos, como interpretou Câmara Jr., “revelam estados de alma e impulsos da vontade, latentes na enunciação das palavras” (1953, p. 43). A motivação sonora por trás da escolha de determinadas combinações de fonemas é vital para a produção do sentido, como bem atestou Gardes-Tamine, ao chamá-los de “jogos de sonoridades”. Como explica a autora, “servem em particular para a construção de redes de significação” (1995, p. 12)<sup>45</sup>.

Essas redes de significação podem ser tecidas pela rima, pela onomatopeia, pela harmonia imitativa, pela aliteração e pelo acento de duração, o que veremos em sequência.

### 3.2.1.1 A rima: o parentesco sonoro entre as palavras

A rima é o primeiro traço de expressividade a que já aludimos neste trabalho, como característica fundamental de poemas de forma fixa. De acordo com Câmara Jr., “o poeta se fixa, para ela, nos sons que a sua intenção poética condiciona, ou num vocábulo que é praticamente evocado pelos sons que encerra” (1953, p. 65). Trata-se, portanto, de um traço saliente de escolha lexical, visto que o parentesco sonoro entre lexias distintas tem por objetivo criar uma teia de sentidos entre elas.

De acordo com Wellek e Warren, a rima é um “fenômeno extremamente complexo” e vai além do aspecto meramente eufônico. Segundo os autores, a eufonia é apenas um entre diversos aspectos envolvidos, de forma que apontam a função métrica, ou seja, de “organização dos padrões estróficos”, mas, acima de tudo, como frisam:

*a rima tem significado e, portanto, está profundamente entrelaçada com o feitiço total da poesia. As palavras são reunidas pela rima, ligadas ou contrastadas. Muitos aspectos dessa função semântica da rima podem ser distinguidos. Podemos perguntar qual a função semântica das sílabas que rimam... de qual esfera semântica são selecionadas as palavras rimadas: se, por exemplo, pertencem ao mesmo contexto semântico que muitas das duplas comuns ou se surpreendem precisamente pela associação e justaposição de esferas semânticas completamente divergentes (...). Finalmente, podemos distinguir o grau em que a rima se entrelaça ao contexto integral do poema, até que ponto as palavras rimadas parecem mero recheio ou, no extremo oposto, se poderíamos conjecturar o significado de um poema ou de uma estrofe apenas a partir das suas palavras rimadas. As rimas podem constituir o esqueleto de uma estrofe ou podem ser tão minimizadas que mal se nota a sua presença (2003, p. 205-206, grifos nossos).*

---

<sup>45</sup> “Les jeux de sonorités... servent en particulier à la construction de réseaux de signification”.

Conforme os autores nos apontam, a igualdade fônica entre as unidades lexicais de um texto poético não é um mero adorno, mas um índice de expressividade quando estabelece uma associação inusitada entre lexias de esferas semânticas distintas (e até divergentes), de modo que a rima não somente constitui um recurso *fônico* como também *semântico*, porquanto provoca sugestões.

Candido nos oferece uma breve panorama da rima na língua portuguesa, com reflexões oportunas para este trabalho. Embora no latim clássico não houvesse rima, no latim vulgar ela apareceu:

como consequência da decadência da métrica quantitativa, isto é, baseada na alternância e combinação de sílabas longas e breves. O afrouxamento da métrica quantitativa deu lugar ao aparecimento da métrica rítmica, baseada na sucessão das sílabas, com acentos tônicos distribuídos em algumas delas. Não é necessário buscar a sua origem em outros fatores, embora eles possam ter interferido, como a alegada influência da poesia árabe depois da conquista da Península Ibérica. O fato é que desde o século IV e V da nossa era já se notava a sua ocorrência no próprio latim. O fato acentuou-se à medida que decaiu a língua latina e se formaram as neolatinas. Tanto numa quanto noutras, ela foi usada na Idade Média. Já nos séculos XI e XII o seu uso era geral e desenvolvido nas línguas românicas, e os trovadores provençais foram os que a aperfeiçoaram e de certo modo a estabeleceram como recurso *sine qua* da poesia em idioma vulgar (2004, p. 61).

Assim como no caso da métrica, não é possível definir com exatidão o momento do surgimento da rima. Como, porém, já aparecem rimas no latim vulgar, é quase natural que na fase arcaica do ainda denominado galaico-português ela fosse um recurso sonoro bastante utilizado.

É possível que, em tempos imemoriais, a rima tenha tido uma função mnemônica. Percebemos intuitivamente que poemas em forma fixa são mais fáceis de memorizar do que poemas modernos em versos livres e sem rimas. Segundo Cavalcanti, “dois dos aspectos mais óbvios da rima são a musicalidade que empresta ao poema e a percepção imediata que nos possibilita de sua estrutura estrófica” (2012, p. 254).

Modernamente, com o advento do verso livre e da ampla liberdade formal, a rima (junto com outros aspectos da versificação tradicional) passou a ser combatida, embora nem sempre abandonada – até pelos modernistas mais viscerais. Ainda segundo o autor, “numa simplificação extrema, talvez possamos dizer que o argumento mais ponderável para sua defesa é sua virtualidade criadora e o mais radical para combatê-la é sua quase incontrolável tendência banalizadora” (2012, p.

255).

Esses dois traços da rima – virtualidade criadora e tendência banalizadora – são bastante perceptíveis na poesia de forma fixa, o que se pode ver na trova de maneira geral, não apenas na humorística.

A tradição dos estudos estilísticos do Português sempre limitou a rima a um enquadramento baseado em seus aspectos morfológicos, sem considerar sua dimensão textual e discursiva, de forma que a classificação tradicional de rimas “ricas”, “pobres”, “raras” e “preciosas” não se sustenta como critério de análise se pretendermos transcender os aspectos meramente estruturais de um texto poético.

Podemos observar que a igualdade fônica em um texto poético pode ser expressiva quando decorre de uma combinatória inusitada entre unidades lexicais que normalmente não são associáveis. Goldstein sublinha que “a semelhança sonora aproxima termos que, fora do poema, o leitor não pensaria em aproximar” (2008, p. 57), de modo que a rima desempenha um papel discursivo no poema e não é apenas um apoio sonoro, ao menos em um *bom* poema, mas seu papel é claramente textual (coesivo) e semântico (é uma escolha que produz sentidos).

A igualdade fônica entre duas ou mais unidades lexicais não é um ornamento retórico-estilístico, que visa ao mero “embelezamento” do poema ou serve apenas para obedecer às injunções estruturais de um determinado gênero, mas relaciona-se à ligação entre os versos (coesão), ao desenvolvimento e progressão temática (coerência) e ao efeito surpresa provocado no leitor (informatividade), pouco importando se essa teia de relações é tecida por unidades lexicais da mesma categoria morfológica (substantivos com substantivos, adjetivos com adjetivos) ou de categorias distintas (verbos com substantivos, adjetivos com advérbios).

Com base em Beaugrande e Dressler, Koch esclarece que coesão é “a forma como os elementos linguísticos presentes na superfície textual se interligam e se interconectam, por meio de recursos também linguísticos, de modo a formar um ‘tecido’” (2009, p. 35). E, quanto à informatividade, Beaugrande e Dressler esclarecem que seu conceito:

se relaciona com o *grau de novidade ou de imprevisibilidade* que tem um texto para seus receptores. Ainda que, em princípio, não haja nada que impeça que qualquer elemento pertencente a qualquer nível de sistema linguístico possa ser informativo, normalmente, *o nível de informatividade de um texto se valora em função de seu conteúdo* (1997, p. 201, grifos nossos).

As rimas também estabelecem uma relação lexical não previsível em outro contexto. A própria textualização do chiste em forma de poesia já introduz um grau de novidade ou de imprevisibilidade: as unidades lexicais escolhidas para as rimas combinam-se de modo não corriqueiro.

Na poesia lírica é praticamente automática a relação entre determinadas unidades lexicais<sup>46</sup>. Em poemas de humor, por outro lado, as combinações não são tão automáticas quanto na poesia lírica, de forma que a rima oferece escolhas de possibilidades bastante expressivas.

Quantas alternativas possíveis existem entre as palavras no tocante à sonoridade? Assim como outras relações, as alternativas são muitas e cabe a um poeta escolher, entre tantas, uma combinação que provoque um efeito surpresa.

Ainda para Beaugrande e Dressler:

quanto maior seja a quantidade de alternativas possíveis entre as quais eleger em um momento determinado, maior será o valor que tenha a informação quando se proceda a escolher uma de entre todas as possibilidades disponíveis” (1997, p. 202).

Quanto mais imprevisíveis as rimas em um poema, maior será o seu grau de informatividade, visto que traduzem um grau de novidade, de quebra de expectativa: se o poema for lido em voz alta para um público que não conheça previamente o poema, as rimas ao final de cada verso não evocarão automaticamente os pares escolhidos pelo poeta ou, caso evoquem um par, o emprego de outra em seu lugar constituirá um fator de expressividade.

A rima, por ser um elemento estruturante da poesia de forma fixa, pode a priori não constituir um índice de expressividade, particularmente quando coloca em associação unidades lexicais de emprego automático, de associação óbvia ou espontânea, embora possamos legitimamente nos questionar se o automatismo ou a obviedade que eventualmente apontarmos nesse emprego não sejam empíricos.

É possível que por uma operação formalmente epilinguística se possa enunciar uma rima de modo descontextualizado (de modo que um analista diga, por exemplo, “Gonçalves Dias rima *sabiá* com *lá*” ou um poeta possa consultar um dicionário de rimas, dele extrair unidades lexicais que lhe pareçam significativas e

---

<sup>46</sup> Empiricamente, basta fazermos um cotejo entre poemas de um mesmo autor ou de autores de um mesmo período para notarmos a recorrência de certas combinações, como, por exemplo, *amor / dor*, *mágoa / água* e *beijo / desejo*, que aparecem com bastante frequência na lírica de língua portuguesa.

organizar seu texto com esse leque em mente), mas a combinatória entre duas ou mais unidades lexicais via de regra aparece em um contexto, em um enunciado concreto, “real”.

Se tomarmos como critério básico que a rima é a aproximação entre duas unidades não aproximadas na língua comum, conforme pontuou Goldstein, a rima pode ser bastante expressiva em um texto poético humorístico.

Destacamos quatro composições em que a escolha ou a sugestão das rimas produz efeitos de sentido humorístico, conforme visualizamos na tabela abaixo:

**Tabela 3 – Efeitos sugestivos da rima**

Rimas ou sugestões	de <b>segunda</b> / Raimunda
	Lacerda / <b>r</b> ima
	orixá / Oxalá
	nu / urubu

O efeito humorístico que a rima pode produzir é muito bem explorado na trova do poeta Antônio Carlos Teixeira Pinto, certamente um dos exemplos mais bem-acabados do gênero:

Num enterro **de segunda**,  
houve tanta confusão  
que uma parte da **Raimunda**  
foi por fora do caixão...

(1972b, p. 184)

As rimas (de segunda/ Raimunda e confusão/caixão) introduzem no enunciado uma relação lexical não previsível em outro contexto, estabelecendo relações de coesão e coerência, de modo que “de segunda” retoma referencialmente “Raimunda”: seu enterro é esse evento de “segunda” categoria. O segundo verso é uma oração principal que rege uma adverbial consecutiva, dividida entre os dois versos finais [tanta confusão que...], de forma que “caixão” faz parte da ideia de consequência ligada à unidade lexical “confusão”.

A trova “narra” uma pequena história em que há uma confusão em um enterro de uma pessoa pobre (“enterro de segunda”). Não se costuma caracterizar um enterro (evento triste) como sendo algo “de segunda” (= “de segunda categoria”). Assim, o enunciado rompe o *script* pela quebra da expectativa (não se “respeita” algo que tradicionalmente é revestido de cerimônia e religiosidade).

O desfecho nos coloca diante da indagação marota: “qual parte da Raimunda” foi por fora do caixão? O antropônimo *Raimunda* nos oferece a chave da resposta, permitindo-nos visualizar a cena retratada no enunciado: o caixão era de qualidade tão inferior, que rompeu o fundo e a defunta ficou com as nádegas à mostra, exatamente o que é sugerido pela rima: o nome *Raimunda* é empregado para induzir o leitor a evocar a unidade lexical “bunda”, ou seja, a rima é automática e o que se faz é justamente sugerir mas não enunciar explicitamente.

No caso, mais do que a caricaturização de uma pessoa, a comicidade está no insólito da própria situação retratada: se fosse outra parte do corpo, como um braço, por exemplo, não se justificaria um enunciado humorístico. Ninguém riria de um braço para fora de um caixão, que não seria causado por “um enterro de segunda”, mas pelo desleixo de alguém. Pelo formato de uma urna funerária, tampouco seria lógico que uma parte do corpo ficasse para fora. O mais plausível, portanto, é supor que o fundo do caixão tenha cedido, o que também é pouco lógico: se isso acontecesse, o corpo cairia no chão, em vez de “uma parte” “ir por fora” durante o sepultamento. Mas quem disse que o humor tem que ser lógico? Basta que o gatilho humorístico funcione.

A trova seguinte, de autor anônimo, coligida por Aparício Fernandes em sua antologia *A trova no Brasil*, é um curioso exemplo de como a rima pode ser sugerida ou, como diz o velho clichê, “brilhar pela ausência”:

Mais impostos ele aprova!  
E por falar em **Lacerda**...  
Ora, bolas! Esta trova  
vai ficar mesmo sem **rima**!...

(ANÔNIMO, 1972, p. 47)

A composição, de caráter satírico, tem como contexto de produção o período em que Carlos Lacerda foi governador do Estado da Guanabara (atualmente cidade do Rio de Janeiro) entre 1960 e 1965.

O chiste é relativamente simples, mas engenhoso. A rima ocorre apenas entre os versos ímpares (aprova / trova), mas é metalinguisticamente sugerida nos versos pares (Lacerda / rima). Por se tratar de um enunciado crítico (“Ora, bolas!”), espera-se que o enunciatário compreenda que, em vez de não ter rima, os versos pares sugerem *Lacerda / merda*, o que não é explicitado mas insinuado: não se diz explicitamente o que o nome do político sugere como rima, mas espera-se que o

enunciatório possa deduzir pelo emprego da unidade lexical “rima” (verso 4) em combinação com “Lacerda” (verso 2).

A composição a seguir, de José Maria Machado de Araújo, é, a nosso ver, um dos mais brilhantes exemplos de expressividade da escolha de rimas para fins humorísticos:

Feita a macumba, sisudo,  
disse-me o velho orixá:  
- Oxalá vai te dar tudo!  
E eu respondi: - Oxalá...  
(1980)

Aqui temos um brilhante jogo de palavras entre “Oxalá”, substantivo próprio, e “Oxalá”, interjeição. O antropônimo *Oxalá* (terceiro verso) é proveniente do iorubá, língua nígero-congolesa transplantada para o Brasil por causa da escravidão durante o Brasil Colônia. É o nome do orixá da Criação, a suprema deidade do panteão africano. A interjeição *Oxalá* é de origem árabe e, segundo nos informa Houaiss, seu primeiro registro no Português data do século XV. Tem o sentido de “tomara”, “assim seja”, equivalente a “amém”, de origem hebraica, mais utilizada por causa da liturgia católica.

O chiste retrata a situação de uma pessoa que procura um médium (da Umbanda ou do Candomblé) e recebe a promessa de que terá sua causa atendida. Do ponto de vista estilístico, a trova apresenta um grau de sofisticação linguística atípica para um texto de origens populares como a trova, o que se materializa na escolha das rimas *sisudo* e *tudo*. O orixá incorporado no médium é sisudo, ou seja, sério e grave, solene, como são os cultos de Umbanda ou Candomblé.

A escolha das rimas dos versos pares – *Orixá* e *Oxalá* – é uma escolha muito bem tecida porque “Oxalá” do último verso não é o nome do orixá da criação, mas é a interjeição “tomara” ou “assim seja”.

Trata-se de uma combinação expressiva porque não são unidades lexicais de uso comum, a primeira restrita ao campo semântico das religiões de matriz africana e a segunda, uma interjeição de uso muito raro, mesmo no Português *Standard*. Ao contrário de unidades lexicais de combinação mais evidente ou comum, tais palavras jamais seriam utilizadas de forma espontânea no mesmo discurso, a não ser num contexto em que predomina a função poética da linguagem.



Além do universo discursivo a que ambas se referem, ressalte-se também que etimologicamente, são unidades lexicais oriundas de idiomas sem nenhum parentesco entre si – *orixá* é de uma língua africana (não indoeuropeia) e *Oxalá* é de uma língua semítica (indoeuropeia).

O efeito de sentido humorístico é produzido pelo jogo de palavras e pela posição delas nas rimas, o que de certo modo também é metalinguístico: o humor é produzido não pela situação retratada, mas pela arquitetura das palavras no enunciado.

Vejam como a rima é explorada na composição de Rodolpho Abbud:

Algo me veio de cima  
e atingiu-me o olho **nu**...  
Reclamando, encontro a rima  
para xingar o **urubu**!!!

(2010)

O chiste é simples: um urubu defeca e atinge uma pessoa desprevenida, o que a leva a dizer um palavrão contra a ave (“reclamando” / “xingar”). A ideia não é propriamente original e em cidades grandes vez ou outra pedestres têm que tomar cuidado em áreas infestadas por pombos.

Neste caso, contudo, o enunciado troca “pombo” por “urubu”. Tal escolha tem motivação exclusivamente sonora, visando à insinuação da unidade lexical *cu*, de uso obsceno: não haveria rima para xingar um pombo. A terminação em *-u* aparece nas rimas dos versos pares (*nu* / *urubu*), “faltando” a sugerida. Os dois primeiros versos já insinuem a rima obscena que, contudo, não aparece no enunciado. Esperar-se-ia que “*nu*” que rimasse com “*cu*” (na realidade é essa a sugestão cômica pretendida pelo enunciado), o que não ocorre e acaba sendo reforçado pelo desfecho do último verso.

O que as três trovas aqui analisadas sob o prisma da rima têm em comum, certamente, como traço fundamental é que suas rimas produzem efeito de sentido e a categoria gramatical a que pertencem as unidades lexicais é um dado absolutamente irrelevante. O que interessa na rima não é a sua “riqueza” ou “pobreza” do mero ponto de vista categorial, mas a teia de sentidos que produz no poema, principalmente em poemas de humor como os que constituem este conjunto escolhido para análise.

### 3.2.1.2 O potencial cômico da onomatopeia

A onomatopeia é outro recurso sonoro bastante expressivo, principalmente por se tratar de um recurso quantitativamente limitado, como nos lembra Bosi, ao afirmar que “as onomatopeias formam um conjunto exíguo de palavras em qualquer língua” (2010, p. 50), daí a expressividade se encontrar na raridade, no que não é tão óbvio ou abundante, no que provoca surpresa.

As onomatopeias são, na definição de Cardoso, “a transposição para a língua articulada de sons inarticulados” (2018, p. 175). Várias onomatopeias são de uso frequente na língua comum e acabam, pelo largo emprego, constituindo verdadeiros clichês sonoros. Entretanto, como lembra Riffaterre, o clichê é expressivo em alguns contextos, podendo ser “renovado” (1973, p. 153).

Sobre a onomatopeia, Alves assevera:

a criação onomatopaica está calcada em significantes inéditos. Entretanto, sabemos que a formação de palavras onomatopaicas não é totalmente arbitrária, já que ela se baseia numa relação, ainda que imprecisa, entre a unidade léxica criada e certos ruídos ou gritos. A onomatopeia procura reproduzir um som, o que impossibilita que seu significante seja imotivado (2007, p. 12).

Independentemente de essa motivação ser ou não arbitrária, os casos que analisaremos mais detidamente no próximo capítulo demonstrarão como efeitos de sentido podem ser criados pela exploração consciente do caráter lúdico da sonoridade.

Lembramos Martins, para quem esses recursos sonoros podem:

ter outras funções como *realçar determinadas palavras, reforçar o liame entre dois ou mais termos*, ou ainda *contribuir para a unidade de um texto ou parte dele*. Pode ser ainda um *processo lúdico* que crie harmonia e seja agradável ao ouvido (2012, p. 59)

Todos esses aspectos mencionados pela autora são perceptíveis no discurso literário, em que a onomatopeia expressa um inequívoco apelo às possibilidades lúdicas da linguagem,

Nas mãos de um escritor hábil, a onomatopeia pode ser um recurso estilístico de grande valor para produzir efeito de sentido humorístico, como forma – reiteramos – de brincar com as potencialidades da linguagem, o que teremos a oportunidade de analisar nas cinco composições a seguir, nas quais os autores

exploram eficientemente a ludicidade da massa sonora, alcançando efeitos expressivos.

**Tabela 4 – Efeitos sugestivos da onomatopeia**

Onomatopeias	coaracoacoacha
	crai-crai
	moon / mooon
	quachorro
	uai uai

A primeira, de A. A. de Assis, é a seguinte:

O sapo **coaracoacoacha**  
ante a sapa, a sua estrela.  
– Ela é um poema, ele acha,  
e estufa-se todo ao vê-la!  
(2007, p. 44)

Forma-se uma unidade lexical a partir do verbo “coaxar”, deformando-se seu significante por meio de duplicação de sílabas e pela substituição proposital do grafema “x” por “ch”. Em vez de “coaxa”, o enunciador cria “coaracoacoacha”, ou seja, “coa+ra+coa+coacha”, repetindo o segmento “coa” duas vezes além da unidade lexical original e acrescentando a sílaba “ra”. Do ponto de vista formal, o verbo onomatopaico rima com “acha”, criando o par coaracoacoacha/acha, expressivo pela combinação inusitada, embora ambos tenham o mesmo sujeito.

Também é digna de nota a alteração ortográfica de “x” para “ch”, reforçando o efeito surpresa não só pela ampliação do significante e pela sensação de ser uma nova unidade, como se “coaracoacoachar” não significasse apenas a voz do sapo, mas a voz de um sapo “apaixonado”, visto que o sapo “solta a voz” diante da fêmea.

Aqui outra vez lembramos Riffaterre, a respeito da renovação do clichê. O verbo “coaxar” já existe na língua e é onomatopaico. O que o enunciador faz é criar uma nova onomatopeia espelhada na existente: coaracoacoachar/coaxar.

De Elton Carvalho, a seguinte trova ilustra como uma onomatopeia pode ser utilizada com fins cômicos:

Tirando o primeiro ano  
de inglês, perguntou ao pai:  
- Papai, grilo americano,

quando canta, faz **CRAI-CRAI?**  
(1993, p. 49)

O chiste tem como base a percepção de que “i” em inglês admite a pronúncia /ai/. Aqui podemos lembrar que as línguas reproduzem as vozes dos animais de modos distintos, visto que é da natureza da onomatopeia a reprodução aproximada, variando de acordo com a percepção de uma comunidade linguística para outra.

Neste caso, o estudante infere erroneamente que o cricilar seja semelhante em inglês – tenha os mesmos fonemas consonantais – mas que tenha a vogal diferente, que o “i” seja pronunciado /ai/, tal como ocorre com outras unidades lexicais (*cry*, chorar, ou *I*, “eu”).

Talvez, mais do que o chiste com a voz do animal, o verdadeiro tema do enunciado seja a conclusão ingênua do estudante de que *cri-cri* pode ser lido como se fosse um estrangeirismo.

Assis, novamente brincando com a linguagem, emprega um estrangeirismo com motivação sonora:

Como foi, como não foi,  
conte dois que conto um...  
Num belo inglês, diz o boi,  
olhando a Lua: **moon... mooon...**  
(2007, p. 45)

De acordo com o enunciado, como o som do mugido do boi é *moon* e a mesma massa sonora significa “lua” em inglês, cria-se a imagem de que o boi estaria olhando a lua e mugindo *moon, mooon*. Como a unidade é repetida, tem-se o prolongamento da vogal posterior [oo = u], para sugerir que o anglicismo possui um caráter onomatopaico.

Nesse chiste, o efeito de humor se dá pela suposta semelhança entre a sonoridade do anglicismo *moon* (“lua”) e a onomatopeia que representa o mugido de um boi, como se o animal pudesse falar inglês.

No exemplo a seguir, um chiste quase infantil, mas digno de registro:

**Quachorro!!!** – gritou o pato  
numa atitude insensata  
quando ouviu dizer que o gato  
estava lambendo a pata...  
(BRUNA, 1994, p. 62)

Em um primeiro momento, o pato “grita” e o neologismo é a primeira palavra do enunciado, seguido de três pontos de exclamação, a fim de sugerir um grito

histórico e raivoso. O neologismo “Quachorro” é uma onomatopeia interessante porque resulta de uma onomatopeia original (“quac”, da voz do pato) ligada ao substantivo cachorro: “[Quac” + cachorro].

O humor desse enunciado se constitui sobre dois duplos sentidos: o primeiro da palavra “Quachorro”, que é não somente um *designatum* como também é uma palavra de uso injurioso. Assim, o pato ciumento e furibundo não apenas está gritando “Quachorro”, mas também o *designatum* serve de palavra injuriosa, um gato “cachorro” (= mau caráter).

O sentido de mau caráter é atribuído pela ação “lamber a pata”, e aqui estamos diante do segundo duplo sentido, pois “pata” tanto significa o apêndice de um animal (= pé) quanto o feminino de pato. O pato, equivocadamente, atribui ao gato a ação de “lamber a pata” como lamber sua fêmea, embora o gato estivesse lambendo o próprio pé e não uma fêmea de outra espécie.

No domínio do mundo real, a situação é inverossímil porque um animal não se interessa por uma fêmea ou macho de uma espécie que não é a sua, salvo casos de animais de taxonomia muito próxima que podem se cruzar e produzir híbridos (como um tigre e uma leoa, por exemplo), o que não aconteceria entre um cão (mamífero) e uma pata (ave).

No entanto, num mundo “ficcional”, em que animais são retratados como seres antropomórficos, essa possibilidade não só é verossímil como possível: embora continuem sendo animais, as características humanas não levam em conta suas distinções.

Houaiss (2009) classifica a interjeição *uai* como um regionalismo. Embora não indique se tratar de um regionalismo do estado de Minas Gerais, empiricamente qualquer brasileiro imediatamente a associa ao português falado pelos mineiros. Seu emprego com valor expressivo ocorre na seguinte trova de Arlindo Tadeu Hagen:

Em Minas o povo inteiro  
diz UAI por onde vai;  
até o cachorro mineiro  
late assim: **UAI, UAI!**...  
(2000)

Trata-se de um chiste essencialmente linguístico, que explora uma suposta homonímia entre a interjeição “uai”, típica do Português Brasileiro falado em Minas Gerais, e a onomatopeia que representa o latido de um cão, de forma que não

somente o mineiro (humano) fale “uai”, mas até o cachorro de Minas, “motivado” pelo gentílico, também se “expresse” utilizando a mesma interjeição.

O chiste é favorecido linguisticamente pela semelhança fonológica entre a onomatopeia (au-au) e a interjeição (uai). O riso, neste caso, é obtido pela leitura do texto em voz alta, em que um falante com propensão pelo humor ou num momento de familiaridade leia o último verso com a repetição da interjeição imitando um cão.

Notamos no que tange ao dois últimos exemplos – *moon...moon* e *uai uai* – é que se trata de dois significantes já existentes, um no inglês e o outro a reduplicação de uma interjeição.

A novidade está na atribuição de um novo sentido às duas massas sonoras. *Lua* em inglês se torna a onomatopeia da voz do boi olhando a lua e a reduplicação de *uai* passa a ser a onomatopeia do latido de um cachorro mineiro.

### 3.2.1.3 A aliteração: possibilidades expressivas

A aliteração, tratada pelas gramáticas como “figura de linguagem”, é um recurso estilístico de grandes efeitos expressivos. Goldstein conceitua-a como “a repetição da mesma consoante ao longo da estrofe ou do poema” (2008, p. 74). Acrescentamos que a aliteração também pode, em alguns contextos, ocorrer na prosa como um traço de expressividade, até mesmo em textos não literários.

O recurso da aliteração tem sido bastante explorado em textos literários no decorrer da história de nossa literatura. Vários autores têm se aproveitado das possibilidades expressivas da aliteração para provocar sugestões cômicas: notamos que as possibilidades humorísticas podem ser surpreendentes e infinitas, inclusive porque a repetição de fonemas visa à leitura em voz alta.

Essa repetição pode apresentar notável potencial para a expressão do humor, como veremos nas trovas a seguir. Em nosso *corpus* a aliteração se mostra um recurso estilístico eficiente para a produção de efeitos de sentido humorístico, mesmo que o objeto de riso às vezes seja, metalinguisticamente, apenas a própria repetição em si mesma.

Analisaremos seis trovas, nas quais se observa que o efeito cômico é produzido pela repetição de fonemas consonantais, a saber, /R/, /f/, /b/, /kR/ e /x/.

**Tabela 5 – Uso expressivo da aliteração**

Aliteração	rato / rato / rói / rato / roto / resto rente / rouco / rosna / rato / rouba
	feio / fúnebre / funéreo fechado / feto
	babado / barbados babando / babar / babado
	búzios / babá / babando / babalaô
	encruza / Cruz / cruzados critério / cruzamento / cruz
	chilique / Xeque / chique / cheque

Na primeira composição, de A. A. de Assis, o humor singelo é construído pela repetição do fonema lateral vibrante /R/ ao longo dos quatro versos:

Rato-rato, rói o rato  
um roto resto de pão...  
Rente, rouco, rosna um gato,  
come o rato e rouba o pão.  
(2007, p. 66)

O humor não está apenas em um gato comer um rato distraído e roubar um pedaço de pão, mas na observação da aliteração reiterada ao longo dos quatro versos com o fonema /R/ de *rato*.

O efeito de sentido humorístico está na metalinguagem em si: o riso (discreto, intelectual, quase imperceptível) é produzido pelo chiste metalinguístico, não pela ideia contida no poema, exigindo que o enunciatário disponha de competência linguística para perceber essa intencionalidade.

Além da repetição da unidade lexical *rato* propriamente dita (três vezes no primeiro verso e uma vez no quarto), a associação com outras unidades iniciadas pelo mesmo fonema (*roto, resto, rente, rouco, rosna, rouba*) cria uma cadeia sonora de notável vivacidade.

O efeito de sentido humorístico na trova de A. A. de Assis é produzido não apenas pela aliteração em si, como também pela sua reiteração ao longo dos versos, criando um efeito de harmonia imitativa, que, de acordo com Martins,

se estende ao longo de um enunciado, de um fragmento de prosa, de um poema, e resulta dum aglomerado de recursos expressivos: peculiaridades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagmas ou frase, do ritmo do verso ou da frase (2012, p. 72).

Esse efeito de harmonia imitativa aproxima a aliteração da onomatopeia, uma vez que o fonema /R/ também sugere o som do rato roendo o queijo.

Na seguinte trova, em que Emílio de Menezes faz troça da figura de Rui Barbosa, a aliteração é um recurso que traz notável expressividade ao enunciado:

Feio, fúnebre, funéreo,  
sempre de luto fechado,  
parece um feto barbado  
saído do cemitério.

(1956c, p. 97)

O fonema /f/ é repetido cinco vezes, em cinco unidades lexicais, os adjetivos *feio*, *fúnebre*, *funéreo* e *fechado* e o substantivo *feto*.

Os três primeiros adjetivos referem-se à pessoa do “homenageado”, não somente retratado como um indivíduo “feio”, mas também como dotado de aspecto “fúnebre” e “funéreo”, por se trajar sempre de preto (“luto fechado”).

Também o segmento “feto barbado”, em alusão à baixa estatura, é expressivo por apor o adjetivo “barbado” (+ velho) ao substantivo “feto”.

Mas não apenas a lateral vibrante /R/ e a fricativa labiodental /f/ produzem efeitos de humor. A oclusiva bilabial /b/ também tem o seu “charme”, que veremos em duas trovas.

Na primeira trova, o poeta Clóvis Maia repete o fonema /b/ cinco vezes:

Esse babado cercando  
o teu decote rasgado  
deixa os barbados babando,  
a babar no teu babado!

(1973)

O chiste é relativamente simples: trata da atração sexual que uma mulher jovem e bonita, usando roupa decotada (que realça os seios), exerce sobre os olhares masculinos (“barbados”). Explora-se a semelhança sonora entre “babado” (enfeite pregueado ou plissado de roupas), “barbados” (homens) e “babar” (salivar e metonimicamente ficar embevecido diante do sexo oposto).

O efeito de sentido humorístico é produzido pela repetição insistente do /b/, que ocorre dez vezes no curto espaço dos quatro versos e pela repetição do verbo



“babar” (verso 3, no gerúndio, e verso 4, no infinitivo), presente na expressão “velho babão”, por exemplo, que podemos evocar por causa do tema.

Aqui podemos acrescentar que a aliteração provoca uma entoação específica na leitura do texto em voz alta: a repetição do fonema bilabial exige uma leitura pausada, o que também contribui para o efeito humorístico.

Na trova a seguir, Edmar Japiassu Maia também usa o fonema /b/ e o mesmo chiste de “babar”:

Sentada e as pernas cruzando,  
entre búzios e tarô,  
a babá deixou babando  
o velho babalaô!

(2007, p. 65)

Trocam-se as partes do corpo feminino, mas o fascínio “babão” é o mesmo: os seios cedem lugar para outro atributo feminino, as pernas, igualmente provocando “maus” pensamentos.

Os personagens são uma babá e um pai-de-santo (babalaô ou babalorixá, conforme denominação do Candomblé), que é procurado por ela para uma consulta sobre o futuro (*búzios*, *tarô*). Ao movimento comum de cruzar as pernas, o olhar indiscreto do pai-de-santo sai das conchas e das cartas e mira as (belas) pernas de sua cliente. O fonema /b/ aparece em quatro unidades ao longo dos quatro versos (*búzios*, *babá*, *babando*, *babalaô*), num total de sete vezes, também criando um efeito sugestivo de entoação.

Ampliando-se os recursos sonoros, também é sugestiva a rima entre *tarô* e *babalaô*. Embora sejam, essencialmente, palavras do mesmo campo semântico, como a segunda é empregada muito menos que a primeira, a combinatória entre ambas não é automática, relacionadas em um contexto de humor.

A repetição do encontro consonantal /KR/ em uma rede de cognatos interligados, constitui também um recurso lexical, além inegável apelo sonoro, na seguinte trova de Sérgio Bernardo:

Na encruza, o Cruz, desatento,  
viu cruzados... sem critério,  
se abaixou no cruzamento  
e hoje é cruz... de cemitério!

(1988)

A ideia que não é cômica (mas trágica) de um homem morrer atropelado em um cruzamento adquire um contorno humorístico pela aliteração proposital do

encontro consonantal /kR/ nas unidades lexicais *encruza* (redução de “encruzilhada”), *Cruz*, *cruzados*, *critério*, *cruzamento*, *cruz*.

Trata-se de um chiste de humor negro, que envolve um homem de sobrenome *Cruz* (gatilho do humor), que em uma encruzilhada vê uma nota de cruzados (moeda em circulação no Brasil na década de 80), se abaixa e morre atropelado, o que é sugerido por sua morte (“hoje é cruz de cemitério”).

O humor se dá não apenas pelo infortúnio do personagem (o que prova que rimos das desgraças alheias), mas como ele é despido de sua humanidade pela morte (*Cruz* vira *cruz*, isto é, o substantivo próprio, por derivação imprópria, “perde” a capacidade de nomeação de um ser em particular e converte-se em substantivo comum).

Sua tragédia foi causada não pelo destino (o humor quotidiano não tem a sofisticação das tragédias gregas) mas pelo seu próprio ato falho de se abaixar em um cruzamento sem olhar para os lados (“sem critério”).

Outro fonema que também pode ser empregado com eficiência humorística é a fricativa palatal /x/, que pode ser representada tanto pela consoante “x” quanto pelo dígrafo “ch”, ambivalência explorada pelo poeta Campos Sales:

Raimunda teve um chilique,  
quando contava a Raimundo,  
que saiu com Xequê chique  
e o cheque tava sem fundo...  
(2009)

A fricativa palatal é empregada em quatro unidades lexicais (chilique, Xequê, chique e cheque), criando efeito de sentido humorístico não somente pela aliteração como também pela relação de sentido entre os homônimos homófonos heterográficos “Xequê” e “cheque”, fora do estado artificial de “gramática” e empregados num contexto real de enunciação: Raimunda saiu com um “Xequê” (um árabe) que deveria ser rico, mas era pobre (“cheque sem fundo”).

Esse engano que sofreu Raimunda lhe provocou um chilique (crise nervosa) porque o xequê era chique (refinado) mas não tinha dinheiro. O chiste é interessante porque podemos dizer que tanto o xequê quanto o cheque não tinham fundos: o xequê era pobre (não tinha fundos) e passou um cheque sem fundos.

A expressividade do plano fônico se amplia também pela rima entre “chilique” e “chique”, não só pela combinatória inusitada mas também pela semelhança no início de ambas as unidades, que contam com o mesmo fonema fricativo.

As aliterações, para Cressot, “criam uma espécie de agrupamento sonoro, uma nota dominante em torno da qual o tema parece girar. Fixam a atenção e favorecem a síntese” (1980, p. 36).

Tais sons não são intrinsecamente cômicos, mas como o humor é marcado pelo signo da transgressão, da imprevisibilidade, e, em certa medida, é anárquico, provocador e *carnavalizante*, nada mais natural que no discurso literário humorístico a sonoridade seja também explorada para provocar o riso.

#### 3.2.1.4 O acento de duração: um uso expressivo dos fonemas vocálicos

O acento de duração, embora não constitua um traço característico de poemas de forma fixa, também pode ser empregado de forma expressiva. De acordo com Martins, “a duração, que não tem função fonológica no português, *mas tão somente expressiva*, na língua escrita pode ser marcada pela repetição dos grafemas” (2012, p. 82).

A autora cita um exemplo retirado do conto *A cruz de ouro*, do livro *Cidades mortas*, de Monteiro Lobato, em que o prolongamento da vogal tem um objetivo irônico:

“Se pudéssemos, nós que temos experiência da vida, abrir os olhos dessas mariposinhas tontas... Mas é inútil. Encasqueta-se-lhes na cabeça que o amor, o amoor, o amooor é tudo na vida, e adeus.” (Lobato, apud MARTINS, 2012, p. 83)

Para ironizar as moças ingênuas (“mariposinhas tontas”), o narrador repete a unidade lexical “amor” e, de forma gradativa, repete a vogal tônica na sequência gradativa **o – oo – ooo**, de forma a sugerir uma leitura em voz alta com a expressão facial sugerindo o deboche: embora não se trate de um texto cômico, a ironia faz parte da esfera do humor.

O acento de duração tem o potencial de expressar sensações, como acontece nos dois exemplos a seguir, em que a vogal posterior /u/ em posição tônica é repetida para sugerir sensações e, assim como os casos de aliteração, sugerir efeitos cômicos na leitura em voz alta:

**Tabela 6 – Uso expressivo do acento de duração**

Acento de duração	tuuudo
	fofuuuuuuuuura

No último verso da seguinte trova de Sérgio Ferreira da Silva, o prolongamento da vogal provoca uma conversão categorial, fazendo com que o pronome indefinido tenha valor de interjeição:

No banheiro do armazém,  
o gemido longo e agudo...  
O marido: - Tudo bem?  
E ela responde: - Tuuudo!  
(2013, p. 71)

A respeito das vogais posteriores /ó/, /ô/, /u/, Martins afirma que imitam “sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos” (2012, p. 52). Embora sejam marcantes na poesia lírica, no humor também podem provocar efeitos sugestivos, como no exemplo em questão.

O tema é escatológico, típico da temática humorística, e provoca o riso por causa do tabu linguístico envolvido na enunciação dos atos fisiológicos, conforme já discutido anteriormente nesta tese.

O verso “No banheiro do armazém” sugere que a mulher foi pega de surpresa pela necessidade fisiológica, ou como se diz popularmente, pelo “inescapável chamado da natureza”. *Armazém* não apenas rima com *bem*, mas indica o imprevisível da situação de quem precisa utilizar um banheiro de um lugar qualquer.

A natureza, tanto imprevisível quanto implacável, se traduz no segundo verso “um gemido longo e agudo”, que sugere a iminência de um vexame público, caso o armazém e seu providencial banheiro não estivessem no caminho do casal.

Preocupado com o bem-estar da esposa, o marido pergunta se está tudo bem e o humor do enunciado é reforçado pela resposta lacônica do quarto verso. O prolongamento da vogal tônica pode sugerir tanto o desconforto físico causado pela diarreia (*agudo* e *tuuudo* é uma combinação bastante expressiva), quanto pode sugerir o alívio sentido após o término da evacuação.

Um chiste simples adquire tonalidades expressivas pelo prolongamento da vogal [u] em *tuuudo*, reforçado pelo ponto de exclamação ao final. A entoação exigirá uma certa medida de “teatralidade” para produzir o efeito desejado.

Ainda sobre o prolongamento da vogal posterior /u/, a seguinte trova de Edmar Japiassu Maia explora com vigor expressivo suas possibilidades:

À fantasminha abraçado,  
atrás de uma sepultura,  
o fantasma, apaixonado,  
diz, morto de amor: “fofuuuuuuuura!”  
(2008)

O medo de “assombração” é um tema recorrente do folclore brasileiro e mesmo em desenhos animados, filmes e outras produções midiáticas no mundo inteiro. Na língua portuguesa, convencionou-se a interjeição “Bu” para representar a “voz” de um fantasma assombrando os vivos, com prolongamento do /u/ transmitindo a ideia de profundidade e de algo sinistro.

Maia, na contramão, reveste a interjeição de um caráter cômico no chiste com o qual estrutura a trova acima, com traços de musicalidade e afetividade. Imagina-se não um espírito que assombra, mas um casal de fantasmas (primeiro verso) namorando em um cemitério (segundo verso). O fantasma, em vez de ser mau, está “apaixonado”.

Há dois pormenores linguísticos que reforçam o sentido humorístico: primeiro, o predicativo do sujeito “morto de amor”, em que “morto” evoca a condição de fantasma e, ao mesmo tempo, reforça a intensidade do sentimento amoroso, provocando o riso pelo paradoxo de um fantasma estar “morto de amor”.

O segundo aspecto a ser comentado é evidentemente o prolongamento da vogal posterior [u] que, despida de seu aspecto “sombrio”, reveste-se de uma inusitada tonalidade humorística não só graficamente (fofuuuuuuuura), mas por sugerir a imitação da interjeição de um fantasma. A sinistra interjeição “bu” cede lugar ao substantivo “fofura”, que paradoxalmente é uma unidade lexical que ninguém associaria de imediato a uma figura fantasmagórica.

Os exemplos cotejados têm um ponto em comum. Como assinala Bosi, as figuras sonoras “não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo” (2010, p. 51, grifos do autor), de forma que o emprego expressivo de recursos sonoros não é casual nem simplesmente ornamental, mas

constitui um leque escolhas conscientes que valorizam a expressão linguística de um enunciado.

Em linhas gerais, podemos perceber que os recursos sonoros – a rima, a onomatopeia, a harmonia imitativa, a aliteração e o acento de duração – não são empregados de forma gratuita no texto, como se fossem um mero adorno da expressão, mas para produzir efeitos de sentido humorístico.

### 3.2.2 Brincando com a forma e o sentido: a expressividade dos morfemas nominais

Embora de um ponto de vista morfossintático o sistema linguístico seja mais rígido, é possível se produzirem efeitos estilísticos por meio da exploração lúdica dos componentes estruturais da lexia, como os seus morfemas flexionais e derivacionais. Trata-se de criar sentidos por meio de flexões inusitadas ou da pejoratividade expressa por determinados sufixos.

#### 3.2.2.1 O emprego estilístico das desinências nominais

Numa primeira possibilidade, as desinências de gênero (-o, -a) podem ser empregadas com finalidade cômica, atribuindo-se gênero feminino a substantivos masculinos e vice-versa. Trata-se de um recurso linguístico de grande expressividade, uma vez que subverte os padrões flexionais.

Um exemplo de uso humorístico da flexão de gênero pode ser colhido da pena do jornalista José Simão, que chamava a presidente Dilma Rousseff (2011-2016) jocosamente de “Toura Sentada”. O inusitado feminino, além de dialogar intertextualmente com o nome do famoso cacique sioux “Touro Sentado”, comparando Dilma a um chefe indígena, também criava um efeito de sentido humorístico pela *sui generis* flexão do substantivo “touro”, referência indireta ao feminino *presidenta*, empregado por Dilma para referir-se ao seu papel de primeira mulher ocupante da chefia do Poder Executivo do país.

Por subverter propositalmente o par opositivo do Português (touro/vaca), José Simão formou uma lexia composta bastante expressiva, devido ao seu aspecto exótico e, até certo ponto, imprevisível. Caso tivesse optado por “vaca sentada”, o sentido teria sido outro que não o diálogo intertextual irreverente: “vaca” possui

sentido injurioso no português popular e a intencionalidade do autor não era a injúria, mas tão somente o chiste.

Nas trovas que analisaremos em sequência, o gênero da unidade lexical é propositalmente subvertido em quatro delas e o número em uma, reiteramos, não como “erro” gramatical, mas com finalidade estritamente cômica.

**Tabela 7 – Uso expressivo das desinências nominais**

Desinências –o, –a, –is	grilo / grilinha
	minhoca / minhoco
	degrau / degrais

No primeiro caso em análise, temos a formação do feminino do substantivo *grilo*, tema dos IV Jogos Florais de Bandeirantes (PR), de 1980, nesta trova do poeta Mário Peixoto:

A grilinha, toda ardida,  
murmurava, num queixume;  
- Nunca mais, em minha vida,  
vou namorar vagalume...  
(1980)

Observa-se que o humor é constituído tematicamente pela atribuição de características e ações humanas a um animal (“ardida”, “murmurava”, “queixume”, “vou namorar”). Diferentemente da fábula, aqui o animal não é um personagem alegórico (o que justifica traços humanos como a fala), mas é ele próprio com características antropomórficas, tal como ocorre no desenho animado, por exemplo.

Além da atribuição de traços sexuais (“ardida” e “vou namorar”) à fêmea do grilo, a própria designação do animal pela flexão nominal (desinência de gênero -a) e pela sufixação (sufixo –inh) constitui um procedimento de constituição de sentido humorístico logo no início do texto.

Nos casos a seguir, acontece um procedimento linguístico semelhante, mas a partir do substantivo *minhoca*. A flexão *minhoco* aparece em cinco trovas, das quais escolhemos três, de datações diferentes, de Elton Carvalho (1971), Santos Teodósio (1987) e A. A. de Assis (2001).

Por ser um troço enrolado,  
peço a alguém que me esclareça

se um minhoco apaixonado  
tem “minhoca na cabeça”!...  
(CARVALHO, 1971)

Nesse caso, de humor mais infantil, sugere a forma masculina “minhoco”, a partir da lexia composta “minhoca na cabeça”, conotativa e de uso informal. “Minhoca na cabeça” contém o sentido básico de ideias que incomodam, mas no contexto criado pelo enunciador, embora continue sendo conotativa, reveste-se de um novo sentido, que é de “estar apaixonado” (= ter alguém na cabeça). Logo, se o macho da minhoca (“minhoco”) estiver “apaixonado” por uma fêmea, terá “minhoca na cabeça”, isto é, “no pensamento”. É, portanto, uma criatura antropomorfizada.

No caso seguinte, de Santos Teodósio, o chiste também é construído pela atribuição de traços humanos ao não muito simpático anelídeo:

Há situações de sufoco  
no novo amor liberado...  
minhoca beijou minhoco  
sem saber qual era o lado...  
(1987)

Temos aqui um humor ligeiramente malicioso e mais bem construído que no primeiro caso, a começar pela escolha das rimas sufoco/minhoco e liberado/lado. O primeiro verso introduz a ideia de um problema (“sufoco”) para realização do amor livre (“amor liberado” e “beijou”). Neste caso, a iniciativa é da fêmea (“minhoca” é sujeito de “beijou”), que está diante de um sufoco por não saber qual é o “lado” do parceiro, isto é, não distingue a cabeça do ânus.

O humor se constitui por essa atribuição de traços humanos (“beijar” e “saber”) a um animal que nem beija nem é capaz de “saber”, isto é, realizar uma operação cognitiva como se fosse uma pessoa. Essa impertinência semântica é o gatilho do humor neste caso, reforçado pela brejeira flexão de masculino.

A mesma brincadeira linguística é tema da composição de A. A. de Assis, a terceira sobre minhocas e seus orifícios, embora haja outras.

Que susto teve a minhoca,  
quando o minhoco, afobado,  
no lusco-lusco da toca,  
beijou-a no extremo errado!...  
(2001)

Assim como a composição anterior, o chiste é estruturado com a ideia básica de a minhoca ser um animal cuja aparência, a olho nu, supostamente não permite



distinguir suas extremidades. Embora seja construída com um grau um pouco maior de elaboração em relação a de Santos Teodósio, inclusive pela presença de uma unidade lexical arcaica de uso mais raro (“lusco-fusco”), a trova de A. A. de Assis contém basicamente a mesma ideia da anterior: a aparente indistinção fez com que o próprio animal confundisse os lados do corpo, naturalmente um exagero cômico.

Além de uma fixação por minhocas e seus orifícios, o aspecto exótico da flexão em análise parece demonstrar uma certa “vocação” de certos clichês para a permanência no repertório de chistes e na memória discursiva dos falantes, visto que são trinta anos que distam a primeira da terceira ocorrência.

Um caso único, mas nem por isso de menor interesse, é uma flexão de plural, em que apesar da desinência –s ter sido empregada, o plural propositalmente fora do padrão foi utilizado com finalidade cômica pelo poeta Renato Alves:

“Cuidado com os degrais!”  
Dizia o aviso ao freguês...  
E ninguém tropeçou mais.  
(A não ser no português!)  
(2009)

Aqui o autor faz um chiste metalinguístico com a lexia “degrau”, cujo plural se faz pela regra geral do simples acréscimo da desinência –s. Entretanto, o chiste de Renato Alves é mais sofisticado do que uma primeira leitura pode fazer supor um leitor desavisado: o que favorece o chiste é a homofonia existente no Português Brasileiro entre / e u em finais de sílaba, de modo que sequências como –al ou –el, por exemplo, são pronunciadas efetivamente como ditongos /aw/ e /ew/.

Daí que para expressar a ideia de alguém “tropeçar no português”, pluralizou-se “degrau” como se a grafia fosse “degral”: as unidades lexicais terminadas em –al têm o plural em –is: fatal / fatais, por exemplo, logo degrau (“degral”) / degrais.

### 3.2.2.2 A sátira e a pejoratividade com os sufixos nominais

Outro modo de explorar a ludicidade das palavras é o emprego afetivo dos diminutivos e dos aumentativos, empregados para a sátira e a pejoratividade, aspecto há muito observado pela Estilística.

Como lembra Câmara Jr., “se destacam em nosso espírito certos sufixos de carga afetiva, e o seu conteúdo é quase só nisso que se resume” (1953, p. 88). O

uso expressivo (pejorativo e satírico) dos sufixos de diminutivo e de aumentativo aparecem na trova humorística, conforme podemos visualizar na tabela:

**Tabela 8 – A sátira e a pejoratividade com os sufixos nominais**

Sufixos –inho, –ão	genrinho
	sogrinha
	apagadinho
	beijinhos
	narigão

Os principais sufixos formadores de diminutivo (-inh) e de aumentativo (-ão) não são empregados apenas para exprimir noção de tamanho, mas de afetividade, expressando o desprezo, a sátira e a irreverência.

Aliás, o que Câmara postula a respeito do uso afetivo parece coadunar-se com o entendimento de Rodrigues Lapa, para quem:

é nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e a aversão que manifestamos de ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns dos sufixos (1975, p. 105).

A respeito do diminutivo, Martins atesta que “pode exprimir, de um lado, a apreciação, o carinho, a delicadeza, a ternura, a humildade, a cortesia, e, *de outro, a depreciação, o desdém, a irritação, a ironia, a gozação, a hipocrisia*” (2012, p. 146, grifos nossos).

Certamente o sufixo –inh é um excelente exemplo do que pensaram os autores supramencionados, posto que em contextos de humor o morfema em questão se reveste de inegável apelo expressivo, o que veremos nas trovas a seguir, nas quais o diminutivo não é empregado com valor nocional.

Em nosso *corpus* aparecem diversas ocorrências de substantivos com sufixo de diminutivo expressando ironia, sátira ou pejoratividade, como por exemplo, *jeitinho, velhinho, quartinho, espertinho, escurinho, baixinho, safadinho, coitadinho, engraçadinho*, etc, dos quais escolhemos apenas cinco, mas a nosso ver suficientes para demonstrar a vitalidade do fenômeno.

Na primeira, de Sérgio Ferreira da Silva, um chiste sobre o turbulento (e tematicamente produtivo) relacionamento entre genros e sogras:

A sogra entrega o genrinho  
ao faminto canibal:  
“Cuida dele com carinho...  
mas... vê se tá bom de sal!  
(2005)

Obviamente, “genrinho” não é um genro de baixa estatura, mas é empregado com valor irônico: como a sogra não gosta do genro, a ponto de entregá-lo para ser devorado por um canibal, o uso de “genrinho” revela o desprezo que sente por ele.

A ironia do diminutivo também transparece no emprego do substantivo carinho, com o qual estabelece uma parêntese sonora (genrinho / carinho). Evidentemente, um canibal não trataria a sua comida com “carinho”, de modo que a rima entre as duas unidades também reforça o chiste.

E se “genrinho” é um diminutivo irônico, “sogrinha” segue o mesmo estilo:

Quando a sogrinha azucrina,  
dou-lhe um beijo, bem sereno,  
pois aprendi que a vacina  
se faz do próprio veneno!  
(HAGEN, 2018b)

*Sogrinha* não é um diminutivo carinhoso, como poderia ser noutro contexto, pois a essa unidade lexical estão ligadas *azucrina* (“aborrece”) e *veneno*. O emprego de *azucrina* no primeiro verso reforça a ironia sugerida no início do enunciado com o diminutivo.

Sendo a definição clássica de ironia a figura de linguagem em que se diz o contrário, “sogrinha” em vez de ser querida ou afável, é alguém detestável. O genro lhe dá um beijo “sereno” (também irônico) para produzir “anticorpos”: vacina se faz do próprio veneno (o dela, naturalmente).

Como já lembramos anteriormente, é frequente em textos de humor o chiste envolvendo homens sexualmente impotentes. Esse chiste é explorado na trova de José Ouverney:

Faísca boa, de fato,  
com marido “apagadinho”,  
só mesmo fazendo um “gato”  
na energia do vizinho!  
(2016)

A ideia é relativamente simples: como o homem não cumpre seu “dever” conjugal, a mulher se vale dos “serviços” do vizinho. O substantivo “gato” é o gatilho do humor: embora signifique, no português popular, ligação clandestina de energia, no contexto, a leitura não *bona fide* se impõe sobre a primeira: “gato”, aqui, é ter relações sexuais (igualmente clandestinas), visto que o marido é “apagadinho”.

O diminutivo “apagadinho” (que rima com vizinho, uma rima por si só também expressiva) tem conotação irônica, revelando um certo desprezo pelo referente: não é apagado, mas “apagadinho”, um sujeito sem importância ou valor.

O lado do desdém, da ironia e da gozação transparece em uma composição como a seguinte, de Héron Patrício, na qual o diminutivo igualmente não possui aspecto nocional, mas unicamente humorístico:

Minha sogra me visita...  
dou-lhe beijinhos melosos...  
- Ela finge que acredita...  
Que dois grandes mentirosos!  
(2007)

Percebe-se nitidamente que o substantivo “beijinhos” é empregado com conotação irônica. Não se trata do diminutivo nocional, expressando tamanho, mas de uma unidade lexical de sentido irônico. O chiste é sobre as relações entre genro e sogra, típico de textos de humor. A ironia do segmento “beijinhos melosos” é reforçada pela escolha do verbo  *fingir*  e do adjetivo  *mentirosos* : na realidade, genro e sogra não se suportam, mas trocam falsamente “beijinhos melosos” em nome do convívio social.

O aumentativo também se reveste de expressividade. Mesmo quando nocional, pode traduzir a sátira e a zombaria, conforme atesta Martins, ao afirmar que “mais frequentemente tem  *valor pejorativo* , acrescentando ou  *reforçando um sentido de depreciação* , porque aquilo que é de tamanho excessivo é geralmente visto como feio, ridículo, grotesco, desagradável” (2012, p. 147, grifos nossos), o que se evidencia em formas como  *comilão* ,  *povão* ,  *bestalhão*  ou  *valentão* , por exemplo.

Da mesma forma que o diminutivo, seu uso reveste-se de expressividade em contextos de humor, como a seguinte composição de Sebas Sundfeld:

Flagrou o noivo no banho  
e, em tempo, fez o protesto:  
- Seu narigão tem tamanho  
que não condiz com o resto!  
(1995)

O chiste contrapõe os substantivos *narigão* e *resto*, um contexto no qual se o “tamanho excessivo é geralmente visto como feio”, como asseverou Martins, tal pejoratividade não se aplica ao tamanho do órgão sexual masculino, sugerido pelo verso 1 (“flagrou o noivo no banho”) e pelo substantivo *resto* (verso 4).

O exemplo em análise demonstra como os gêneros dependem do contexto de produção. Conforme Ullmann esclarece, “o significado completo e o tom de certas palavras só podem ser captados se os colocarmos de novo no contexto cultural do período” (1964, p. 106).

Em nossa cultura, ao contrário de partes do corpo como o nariz, o pé ou a cabeça, por exemplo, o órgão sexual masculino é valorizado quando grande ou de tamanho excessivo, o que justifica o chiste acima: a noiva flagra o noivo tomando banho e se decepciona com o tamanho da genitália do futuro parceiro.

Embora o texto seja relativamente recente (1995), sua referência temporal remonta a décadas anteriores, quando o padrão socialmente aceito na cultura brasileira era que mulheres só mantivessem relações sexuais após o casamento. Daí a noiva “flagrar” o noivo e dizer que o tamanho do nariz não “condiz com o resto”, ou seja, nunca ter visto o parceiro nu antes do momento retratado.

Como o humor lida com o estranhamento, o efeito-surpresa, podemos notar que o desvio dos padrões flexionais e derivacionais para conferir a unidades lexicais um aspecto “estranho” pode ser um recurso eficiente, tanto para criar formas masculinas e femininas que não “existem”, embora possíveis, quanto para expressar juízos de valor por meio de sufixos.

### 3.2.3 O efeito evocativo da lexia: explorando a tonalidade afetiva das palavras

Como observou Câmara Jr., a tonalidade afetiva é decorrente “de uma natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas” (1953, p. 75). Se, então, determinadas palavras despertam estereótipos humorísticos, isto se dá basicamente por conta de uma convenção, não de sentidos cristalizados inerentes às palavras em si, visto que o signo linguístico é arbitrário.

Segundo Cardoso, “utilizando o material linguístico de que dispõe, o enunciador faz escolhas que variam de acordo com o gênero, o público, a situação

da enunciação” (2018, p. 44). E quão expressivas podem ser tais escolhas em um texto poético? Para Wellek e Warren:

uma palavra *carrega consigo não apenas o seu significado de dicionário mas uma aura de sinônimos e homônimos. As palavras não apenas têm um significado mas evocam os significados de palavras relacionadas em som, sentido ou derivação – ou mesmo palavras que são contrastadas ou excluídas* (2003, p. 228, grifos nossos).

Unidades lexicais são empregadas além do seu significado usual registrado pelos dicionários, podendo evocar muitos outros a fim de criar sugestões expressivas, visto que os pensamentos, os quais as motivam, “jamais são de ordem essencialmente intelectual”, mas “movimentos acompanhados de emoção” (BALLY, 1941, p. 21)<sup>47</sup>. Basicamente, então, como isto ocorre? De acordo com Câmara Jr., o valor representativo das palavras:

nem sempre é bem delimitado e nítido, pois as palavras da língua, com os seus significados, não resultam de um raciocínio homogêneo e consciente sobre o mundo das coisas, mas de uma atividade da inteligência intuitiva, procurando consubstanciar experiências parceladas sem a visão de conjunto (1953, p. 71).

Escolhem-se dentro do repertório léxico da língua as unidades capazes de produzir sentidos, contextualmente atribuídos, uma “atividade da inteligência intuitiva”. Por que determinadas palavras podem ser consideradas engraçadas, constituindo o gatilho de enunciados cômicos?

Segundo Cressot, as palavras estão “carregadas de valores particulares” (1980, p. 54), entre eles as emoções, materializadas no texto pela escolha das palavras de acordo com seus “efeitos evocativos”<sup>48</sup> (BALLY, 1921, p. 117). Termos como *subjetividade* ou *emotividade* parecem, num primeiro olhar, chocar-se com as categorias do humor, mas, em nosso entendimento, a expressividade, liga-se às funções conativa e poética da linguagem, de modo que mesmo as ideias de afeto e emotividade podem ser ressignificadas quando a intencionalidade é cômica.

Câmara Jr. também entendeu que “o vocábulo sofre o contágio das sensações agradáveis ou desagradáveis que decorrem das próprias coisas” (1953, p. 73), o que, acrescentamos, também implica o humor. Esse “contágio” pode ser conferido, por exemplo, nas palavras escolhidas como temas dos concursos de trova

---

<sup>47</sup> “...pensamientos... jamás son de orden esencialmente intelectual: son movimientos acompañados de emoción...”

<sup>48</sup> “effets par évocation”

humorística. Algumas palavras, de modo mais ou menos convencional, evocam imagens cômicas. No capítulo anterior vimos uma lista com os temas humorísticos dos Jogos Florais de Nova Friburgo (cf. Cap. 2, p. 117). Certas lexias, como “fofoca”, “careca”, “trambique”, “confusão”, “otário”, “comilão” ou “calote”, por exemplo, imediatamente evocam ideias cômicas, sejam elas substantivos concretos, sejam abstratos.

A sugestão humorística também é provocada por unidades lexicais advindas do português popular (inclusive da gíria), como “trambique”, “otário” e “bagunça”.

De acordo com Martins, as unidades lexicais de significado afetivo exprimem “emoção, sentimento, um estado psíquico” (2012, p. 106), podendo ser substantivos, adjetivos, verbos ou advérbios. Unidades lexicais como *triste*, *tristeza*, *amor*, *amoroso*, *medo* ou *medroso*, arroladas pela autora, traduzem emoções e, embora não as evoquemos em contextos de humor, podem expressar o deboche, a sátira, a derrisão, a ironia.

Para Martins, também, há unidades lexicais que expressam julgamento e avaliação. A esse respeito, acrescenta que

são também carregadas de afetividade as palavras que exprimem um julgamento pessoal. Predominam neste caso os adjetivos que atribuem qualidades positivas/negativas, valorizadoras/depreciativas, que podem ser distribuídas semanticamente no campo bom/mau, e igualmente os substantivos abstratos, verbos e advérbios a eles correspondentes (2012, p. 107)

No contexto do humor, são frequentes unidades lexicais que traduzem julgamentos negativos quanto à aparência ou caráter, alusivos a estereótipos de burrice (português) ou maldade (sogra), entre outros de uso pejorativo.

No soneto “Do decoro parlamentar”, de Glauco Mattoso, comentado no capítulo anterior, as unidades lexicais “ilustre” (em “ilustre senador”), “sem-vergonha”, “safado”, “maconha”, “viado” e “larápio” produzem efeitos de sentido, não apenas por serem evocativas, como também pelo deslocamento da língua comum para a língua literária.

### 3.2.3.1 O trocadilho: um jogo lexical produtivo

Além do efeito evocativo que algumas unidades lexicais podem produzir no tocante ao seu significado humorístico ou pejorativo, também cabe lembrar que se

podem explorar nuances de sentido. Um modo de se explorar tais nuances é por meio do trocadilho, um jogo lexical que apresenta lexias com sons semelhantes mas de significados diferentes.

De acordo com Hênio Tavares, o trocadilho é um “arranjo hábil de palavras semelhantes no som e cuja sequência propicia a equívocos de sentidos dúbios, principalmente visando fazer humor ou graça” (1978, p. 366).

Como nos lembra Ullmann, a polissemia e a homonímia são fontes produtivas de trocadilhos, independentemente de serem fracos ou engenhosos (1964, p. 390). Não faremos distinção entre trocadilhos por polissemia ou homonímia, mas concordamos com o autor quando diz que a maioria “não são mais que súbitos e isolados clarões de engenho ou de humor” (1964, p. 397), acrobacias linguísticas que visam a divertir o enunciatário. A semelhança de sons entre unidades lexicais recebe o nome de paronomásia. De acordo com Pignatari, nesses casos “o paradigma se projeta sobre o sintagma” (2005, p. 17).

É exatamente o que Olavo Bilac fez no poema “Medicina”, comentado no capítulo anterior, com o nome do personagem “Jacinto”. Ao menos uma parte do efeito de sentido humorístico é decorrente do substantivo escolhido para nomear o personagem. O personagem é um padre chamado “Jacinto”, nome originário da mitologia grega, que tanto pode se referir a uma flor quanto a uma mineral (também conhecido como zircônio). Enquanto nome de flor, Jacinto evoca delicadeza, mas no poema de Bilac é o nome de um padre mundano. Na última estrofe, o poeta faz um trocadilho – *Jacinto / Já sinto* – de modo que o nome evoca o riso.

O trocadilho produz notáveis efeitos de sentido nas quatorze trovas abaixo, nas quais essa relação entre o humor e o realce do pensamento se expressa por meio de uma seleção vocabular proposital.

**Tabela 9 – O efeito cômico do trocadilho<sup>49</sup>**

	fila / filha
	fundos / banco / praça
	birita / biruta

<sup>49</sup> Os trocadilhos que serão analisados têm estrutura linguística distinta uns dos outros, ou se exploram os aspectos fonológicos (caso de *fila/filha*, por exemplo, centrado na ponto de articulação dos fonemas consonantais) ou os aspectos semânticos (caso de *fundos/banco/praça*, por exemplo, centrado no duplo significado das unidades lexicais, que formam um campo semântico).



Trocadilhos	mandar cinza / mandar brasa
	disputa / diz puta
	por-panças / poupanças
	afiado / a fiado
	esgotado / esgoto
	a seita / aceita
	vela / velha
	tuba / entubado
	executivo / executada
	ateu / à toa
	bruxa / brocha

Os trovadores com talento para o humor são exímios trocadilhistas, como Orlando Brito, com o seguinte jogo de palavras:

Esse cachorro é uma joia  
de raça boa e batuta.  
Se não for um fila... boia,  
deve ser fila... da puta!

(BRITO, 1989, p. 66)

O chiste da trova é essencialmente metalinguístico, visto que o efeito de sentido humorístico é produzido pelo jogo de palavras entre *fila* (do verbo *filar*, “pedir de graça”, segundo Aulete, s/d) e “fila” (forma jocosa para “filha”), lembrando ainda que “fila”, além do verbo “filar”, também remete a uma raça de cães de grande porte desenvolvida no Brasil. O trocadilho é possível não apenas porque “filha” faz parte da lexia composta “filha da puta”, mas também porque explora a semelhança entre os fonemas laterais /l/ (alveolar) e /ʎ/ (palatal).

Na trova a seguir, do mesmo autor, explora-se a ambiguidade de três unidades lexicais:

Juca, o rei dos vagabundos,  
não teme crise ou desgraça,  
pois sempre põe os seus fundos  
no melhor banco da praça.

(BRITO, 1991, p. 22)

O chiste retrata um vagabundo que passa seu tempo sentado no banco de uma praça. O efeito de sentido humorístico é produzido pela ambiguidade das

unidades lexicais: “fundos” (dinheiro / nádegas), “banco” (instituição financeira / assento) e “praça” (comunidade / financeira de uma cidade espaço público), de modo que o enunciado põe em relevo dois *scripts* simultâneos: não temer crise devido à posse de uma reserva financeira na melhor instituição bancária da cidade e não temer crise por levar uma vida despreocupada sentado em um banco de jardim. As unidades lexicais formam dois campos semânticos /trabalho/ e /vagabundagem/ que estão superpostos, mas o efeito é produzido justamente porque um prevalece: como o personagem se chama “Juca” (hipocorístico que retrata um homem comum) e é o “rei dos vagabundos”, não poderia dispor de capital em uma instituição financeira.

Como relata Wanke em seu livro *O trovismo*, os concursos de trova desde a década de 1960 são ocasiões festivas. Dessas festas surgiu um grupo de poetas que se reuniam para se confraternizar bebendo ou, como se diz hoje, “bebemorar”. Como eram os mesmos amigos, o grupo informal recebeu o nome de UTB (União dos Trovadores de Bar), sigla jocosa espelhada no nome da própria entidade, UBT.

Em meio às libações alcólicas, surgiu a ideia de um livreto coletivo, com os “estatutos” da dita “entidade”, todos naturalmente redigidos em formato de trovas, fazendo uma divertida paródia da linguagem formal dos documentos e das leis. Não há uma indicação de autoria, visto que a colaboração é coletiva. Wanke transcreve todas as trovas em seu livro, das quais destacamos a seguinte:

Em nossas hostes milita  
o sócio que não reluta  
em cultivar a birita  
que deixa a gente biruta.

(ANÔNIMO 2, 1978, p. 293)

Mesmo alguém que não saiba se tratar de bêbados “associados” a uma “tropa” (“hostes”), é capaz de compreender o chiste da paronomásia dos versos finais (birita / biruta), que associa duas unidades lexicais oriundas do português popular (*birita*, “cachaça”, e *biruta*, “doido”).

Assim como em outros casos em análise, o chiste só é possível por causa da semelhança fonológica entre as duas unidades lexicais. No par birita / biruta, o único traço distintivo é a vogal tônica, sendo que os fonemas consonantais são os mesmos, de modo que as duas unidades lexicais se interligam semanticamente: é a birita que deixa o poeta biruta.

A trova a seguir é um exemplo de chiste em primeira pessoa, embora não propriamente confessional:

Quando jovem, mandei brasa,  
não tive porque nem quando...  
Hoje, a velhice me arrasa  
e é cinza mesmo que eu mando...

(MENDONÇA, 1972b)

O humor se faz entre “mandei brasa” e “cinza... que eu mando”. Apesar de a locução “mandar brasa” (gíria típica dos anos 60 e 70) não ser necessariamente de cunho sexual, o vigor sexual da juventude se insinua no adjunto adverbial de tempo “quando jovem” no início do 1º. verso, de forma que o verso todo (“Quando jovem, mandei brasa”) sugere um jovem namorador, no auge de suas conquistas, que, conseqüentemente, não tinha “porque nem quando” (segundo verso), isto é, era audacioso e sem limites.

Até o terceiro verso, a trova parece ser de cunho filosófico, de um homem idoso que lamenta o seu estado decadente atual (“hoje”), disfórico, em oposição ao passado vigoroso (“quando jovem”), eufórico. O humor se instaura apenas no 4º. verso: embora a isotopia seja mantida, “mandar cinza” cria um efeito surpresa, mesmo sem romper a temática. O clichê se reveste de expressividade pelo trocadilho mandar brasa / mandar cinza.

Vejamos a seguinte trova de Wanda de Paula Mourthé:

Quando a mulher do mascate,  
parte pro tapa e, na luta,  
chama a outra de “biscate”,  
esta revida e... disputa!

(2013, p. 92)

Neste caso, o enunciador brejeiramente não destaca a lexia, cabendo ao leitor realizar o percurso interpretativo. O humor reside na leitura não *bona fide* da unidade “disputa”, terceira pessoa do presente do indicativo do verbo “disputar”: (ela) disputa.

A seleção lexical operada pelo enunciador fornece as pistas: nos dois primeiros versos, o sintagma “a mulher do mascate / parte pro tapa” mostra um entrevero não apenas verbal, mas físico entre duas mulheres. “Na luta”, isto é, no “tapa”, agressão física entre mulheres, a primeira personagem chama a outra de “biscate”.

A escolha lexical merece uma análise detida. A rima entre *mascate* e *biscate* é expressiva porque *biscate* possui dupla interpretação: significa, num primeiro momento, o trabalho temporário, o “bico”. É derivada de *biscato*, porção de alimento que a ave carrega no bico para um filhote. A palavra *biscate*, portanto, além do sema de trabalho, traz em si a ideia de algo pequeno, de pouca importância. Nessa acepção, *biscate* e *mascate*, além da rima, são itens lexicais do mesmo campo semântico, têm sema de /trabalho/.

Também, derivado desse sentido, *biscate* adquiriu o significado injurioso de “meretriz ou prostituta”, um “trabalho” menor, sem importância... *Biscate*, palavra de baixo calão, se liga semanticamente a *puta*, de igual significado e teor injurioso. Porém, *puta* se esconde atrás da homofonia com a forma verbal *disputa*... Teríamos, portanto, “chama a outra de ‘biscate’, / esta revida... e... diz puta!” Na verdade, essa leitura não *bona fide* se impõe sobre uma primeira, ingênua, de que realmente a personagem “disputa”, ou seja, ambas disputam um ponto para venda (*biscate* no sentido *bona fide*), sugerido pela lexia “mascate”, no primeiro verso. Essa leitura ingênua é logo descartada pelo verbo que introduz o quarto verso “revida” (“vinga”, “retruca”, “replica”). Ora, A chama B de uma palavra injuriosa e B revida, logo, B também chamará A de outra palavra injuriosa...

O efeito de sentido de humor nesse caso é criado pelo jogos de palavras entre “biscate” (trabalho informal; meretriz, ambos sobrepostos) e pela segmentação (não explícita, mas sugerida) de “disputa”, que deixa de ser verbo para ser [verbo + substantivo], [disputa x diz puta].

Essa segmentação também é facilitada pela semelhança fonológica entre “dis”, da base “disput”, e “diz”, do verbo “dizer”, já que os grafemas “s” e “z” representam o mesmo fonema. O *insight* da trova é que, apesar da previsibilidade de segmentação (disputa/diz puta), o enunciador cria um contexto em que a desagregação da lexia não é expressa graficamente, *mas sugerida pela leitura*, cuja direção é traçada pela escolha lexical das rimas *mascate/biscate* e *luta/disputa* (*diz puta*) e pelas lexias *luta* e *revida*.

Um modo eficiente de fazer trocadilho é empregar uma palavra conotativa com sentido denotativo, atribuindo-lhe um sentido literal. É o que vemos a seguir:

Se é para o 'cinto apertar'  
nesta crise de finanças,  
a solução é criar

caderneta de "por-panças!"  
(VENTURELLI, 1983)

A unidade lexical "apertar o cinto" possui sentido conotativo, apresentando a ideia de corte de gastos com sacrifício, principalmente em época de crises econômicas.

Neste caso, vale lembrar primeiramente que o texto não apresenta a limitação de ancoragem enunciativa e a ideia de "apertar o cinto" em época de "crise de finanças", pelo menos para boa parte do mundo, é um problema atemporal, de forma que, embora o texto seja datado de 1983, e tenha certamente como pano de fundo uma crise financeira da época (inflação alta, desemprego etc), esse contexto não é necessário para a decodificação do sentido: mesmo hoje, décadas depois, o enunciado não está "datado" e em *qualquer época de crise* ajustes se fazem necessários.

O que, então, seria mais um chiste banal é valorizado pela segmentação da unidade lexical "poupança" (diacronicamente "poupar" + suf. -ança) em "pou...pança", em que o fonema consonantal /p/, parte integrante do radical, se agrega ao sufixo, formando a base "pança" (=barriga). A primeira parte é alterada fonologicamente para "por" (pôr), criando-se, então, por-panças, em analogia a "poupanças".

*Por-panças* está coesivamente ligado à "apertar o cinto", visto que "cinto" é uma peça do vestuário que se ata à cintura, isto é, à barriga. O que o chiste faz é explorar a ambivalência entre denotação e conotação: "caderneta de por-pança" não é o mesmo que "caderneta de poupança", como se o indivíduo estivesse com tamanha dificuldade econômica que tivesse de ficar sem comer e "apertar o cinto" em sentido denotativo.

O trocadilho também é um recurso hábil na seguinte trova de Elton Carvalho:

– Quero um facão amolado,  
bem afiado. – Não insista.  
Jacob não venderr a fiado!  
Jacob só venderr à vista!

(1993, p. 20)

Quanto ao tema, a trova é um típico exemplo de "humor étnico" (POSSENTI, 1998), chiste que explora o estereótipo do judeu avarento ("Jacob" é um nome típico judeu).

Neste caso, o humor é centrado na leitura equivocada do adjetivo “afiado”. Em sua avareza, Jacob entende “afiado” como “a fiado”, isto é, o freguês pede um facão amolado, mas que seja vendido “a fiado”, isto é, para pagamento posterior. Assim, “afiado” (particípio de *afiar*, “amolar”) se transforma em “a + fiado”, isto é, “a” + o particípio do verbo “fiar” (“vender a crédito”). Para que o chiste faça sentido, o vendedor tem que ser um judeu, isto é, alguém que, por ser avarento, jamais venderia a crédito.

No plano da forma, aponte-se que a grafia “rr” nas duas ocorrências do verbo “vender” (terceiro e quarto versos) tem a clara intenção de tentar reproduzir na escrita um traço da oralidade, ao marcar uma suposta pronúncia do personagem que não fala bem português.

Essa pronúncia marcada, não brasileira, serve para reforçar o estereótipo da condição estrangeira do personagem, o que contribui para a verossimilhança do enunciado: afinal um estrangeiro teria mais possibilidades de entender mal a fala de um cliente (“afiado” x “a fiado”) do que um brasileiro nato. Acrescentamos que, talvez reforçando o preconceito desse tipo de humor, além de o vendedor ser estrangeiro, há a possibilidade de que também seja idoso (e, portanto, meio surdo), a ponto de escutar mal e ter tanto apego ao dinheiro que ainda esteja trabalhando, mesmo com a audição comprometida.

Novamente um trocadilho bem sacado, entre “esgotado” e “esgoto”:

A um escritor mal letrado,  
informa o editor maroto:  
- Seu livro está esgotado:  
joguei na rede de esgoto!

(MAIA, 2007, p. 87)

Assim como outros casos, o trocadilho explora a semelhança fonológica entre duas unidades lexicais que, embora sejam cognatas, têm significados que se distanciaram do ponto de origem, o substantivo *gota*.

Embora a unidade lexical *esgoto* (“sistema de canalização que recebe detritos”) seja formada por derivação regressiva de *esgotar* (“esvaziar até a última gota”), seu sentido é de lugar onde se acumulam restos ou detritos.

O chiste se baseia na semelhança entre *esgotado* e *esgoto*, de modo a caracterizar um livro ruim (“escritor mal letrado”) como se fosse um detrito.

Um tema como “arapuca” (Fortaleza, 1990) rendeu a Edmar Japiassu Maia um chiste elaborado partir de um trocadilho, que depois o autor publicou em livro:

É uma “arapuca” perfeita...  
E o guru, além do dote,  
aceita tudo na Seita,  
só não aceita calote!

(2007, p. 63)

Aqui o autor explorou a paronímica entre *aceita* e *a seita*, de modo a valorizar um chiste recorrente: a ganância de líderes religiosos, o que se traduz pelas relações de sentido tecidas pelas unidades lexicais *arapuca* (“armadilha”), *guru*, *seita* e *calote*. Embora a unidade lexical “guru” nos remeta às religiões do Oriente, seu uso pode se ampliar a qualquer líder religioso mal intencionado e ganancioso, que não aceita “calote”, ou seja, não aceita que um fiel fique sem dar dinheiro.

O trocadilho entre *a seita* e *aceita* cria uma relação de sentido humorística e crítica entre duas unidades lexicais (*seita* / *aceita*) que nem são cognatas. A escolha reforça o sentido humorístico, que se valoriza pelo trato linguístico.

A mesma valorização do enunciado produzida pela paronomásia ocorre na trova a seguir, do mesmo autor:

A velha soprava a vela,  
quando o velho, de surpresa,  
soprou no cangote dela...  
e a velha ficou acesa!

(MAIA, 2007, p. 68)

O humor do enunciado se vale de uma rede de conotações e denotações, que é tramada a partir do trocadilho entre duas unidades lexicais que não são de mesma base. O efeito de sentido humorístico decorre da semelhança fonológica entre os itens lexicais *vela* e *velha* e da ambiguidade do adejtivo “acesa”, que, em sentido denotativo se liga a *vela*, mas conotativamente, a *velha*.

Essa rede de significação pode ser visualizada no esquema a seguir:

VELA → ACESA<sup>1</sup>

VELHA → ACESA<sup>2</sup>

VELHA → SOPRAR<sup>1</sup>

VELHO → SOPRAR<sup>2</sup>

De modo que temos:

- ACESA (ACENDER)<sup>1</sup> – sentido denotativo – *que tem chama* – VELA
- ACESA (ACENDER)<sup>2</sup> – sentido conotativo – sexualmente estimulada – VELHA
- SOPRAR<sup>1</sup> – sentido denotativo – *fazer o ar sair pela boca* [para apagar a vela] - VELHA
- SOPRAR<sup>2</sup> – sentido denotativo – *fazer o ar sair pela boca* [para acender<sup>2</sup> a velha] - VELHO

Embora o chiste sobre a sexualidade de um casal de velhinhos não seja algo propriamente original (como vimos em casos comentados no capítulo anterior), o enunciado é valorizado pelo trocadilho entre *vela* e *velha*.

Na trova a seguir, o poeta Maurício Cavaleiro opera recurso similar:

Tocou tuba a vida inteira  
na banda; e era tão viciado,  
que nos braços da enfermeira  
morreu feliz... entubado .

(2011)

O velho músico está à beira da morte, mas ao ver a bela enfermeira consegue encarar a morte com felicidade. O sentido humorístico é produzido pelo trato com as palavras: faz-se um trocadilho entre as unidades lexicais, de modo a se criar uma relação semântica imprevisível entre ambas: tuba (instrumento musical) e entubado (derivação parassintética de *tubo*).

O que chama a atenção é o requinte do trocadilho, embora simples: ambas as unidades lexicais são de origem latina, mas *tuba* é substantivo feminino (*tuba, ae*: trombeta, primeira declinação) e *tubo*, masculino (*tubus, i*: tubo, segunda declinação). Apesar de não atribuir a ambas um sentido próximo, relaciona-as como se houvesse uma relação de sentido entre tocar tuba e ser entubado, de modo que *tubo* tivesse qualquer parentesco com *tuba* além da sonoridade.

O humor de natureza sexual permeia muitas composições humorísticas, como a seguinte trova:

A madame tem motivo  
de viver enciumada:  
É mulher de executivo  
sem ser muito executada!

(HAGEN, 1984)

O chiste se baseia na semelhança entre duas unidades lexicais que, embora



diacronicamente sejam cognatas, têm significados distintos. *Executivo* é aquele que ocupa cargo gerencial no mundo corporativo. *Executar*, embora lembre realizar uma ação, seu particípio (“executada”) possui sema de /sexualidade/, constituindo também um neologismo semântico.

O humor do chiste é resultante do jogo de palavras entre “executivo” e “executada”: o marido é um executivo que não tem tempo de “executar” suas funções conjugais, o que deixa a esposa enciumada, sugerindo-se que seu tempo pode ser gasto com outras mulheres (“tem motivo”).

A seguinte trova de Renata Paccola mostra porque certos temas do humor, embora estereotipados, são quase atemporais:

Segundo um amigo meu,  
a balada fica boa,  
sempre que um homem ateu  
acha uma mulher à toa.  
(2014)

O efeito de sentido é produzido pelo trocadilho que explora a semelhança fonológica entre “ateu” e “à toa”. Embora não sejam unidades lexicais de mesma base, sua semelhança fonética, assim como os outros casos em análise, faz com que sejam colocadas dentro de um mesmo enunciado, criando uma relação de sentido.

É um chiste até certo ponto banal e previsível, mas os aspectos da versificação (rimas entre meu / ateu e boa / à toa) valorizam o enunciado apesar de se tratar de um tema recorrente. *Ateu* e *à toa* no contexto são sinônimos: no fundo, ateu significa à toa, de modo que “à toa” significa sexualmente disponível e “ateu”, aquele que procura alguém sexualmente disponível.

A seguinte trova de Arlindo Tadeu Hagen também explora a semelhança fonológica entre unidades lexicais que não pertencem ao mesmo campo semântico nem são cognatas, mas no contexto formam uma teia de sentidos:

O caszinho estrebucha  
e a vizinhança debocha:  
se ela tem fama de bruxa,  
ele tem fama de brocha!  
(HAGEN, 2007)

O trocadilho é simples, assim como outros explora o tema do homem impotente. Reveste-se, porém, de expressividade pela arquitetura do enunciado, tanto pelas rimas aliteradas entre si (-ucha/-ocha/-uxa/-ocha) e que combinam

unidades lexicais criativamente (estrebucha/bruxa; debocha/brocha), quanto pela similaridade fonológica entre “bruxa” (“mulher azeda e mal humorada”) e “brocha” (“homem impotente”) e pela aliteração resultante dessas escolhas. Ambas as unidades são praticamente iguais, tendo por traço distintivo o fonema vocálico da sílaba tônica /u/, /o/.

A vizinhança debocha do mau humor da mulher (“fama de bruxa”) e da impotência do marido (“fama de brocha”), como se ambas as situações fossem decorrência uma da outra: a mulher é mal humorada porque o marido é brocha ou ele brocha porque a mulher é mal humorada?

A duplicidade de sentidos explorada pelo trocadilho também fica patente na ambiguidade de certos antropônimos, ou seja, alguns nomes próprios podem se revestir de comicidade por sugerir ou negar características físicas ou de personalidade das pessoas nomeadas.

Como nós usamos os substantivos para nomear o mundo e as coisas, esse ato de nomeação pode propositalmente criar estranhamento, revestindo-se de tonalidade cômica, de modo que uma sogra poderia se chamar “Santa” ou um ladrão, “João Honesto”, nome de uma raposa das HQ do universo Disney.

No extinto programa radiofônico *A turma da Maré Mansa* havia um personagem chamado *Burroso*, que representava o estereótipo do aluno de parcos atributos intelectuais, sufixação formada por [burro] + [oso].

No soneto “O plenipotenciário da facúndia”, de Emílio de Menezes, citado no capítulo anterior, o poeta faz um jogo de palavras com os dois sobrenomes do historiador Oliveira Lima, vítima de seu petardo satírico, ao dizer, no final do primeiro quarteto, “como oliveira – ele não dá azeitona” e “sendo lima – parece melancia”.

Ambos os sobrenomes são formados por derivação imprópria (ou conversão categorial), posto que são substantivos próprios derivados de substantivos comuns. O que o poeta faz é explorar os significados originais dos substantivos (nome de árvore e de fruta, respectivamente) para satirizar a figura de Oliveira Lima – a Oliveira/oliveira que não dá azeitona, ou seja, um intelectual que não dá frutos (i.e., medíocre, não produz nada relevante) e a Lima/lima que parece melancia, ou seja, um homem exageradamente gordo.

A trova humorística emprega uma variedade de nomes próprios (Zé, João, Raimunda, Jacó, Salim etc) na maioria das vezes apenas para caracterizar tipos

populares com o objetivo de contextualizar o enunciado ou meramente por injunção da rima.

Esse uso frequente e banal se contrapõe a usos bastante expressivos, em que o antropônimo empregado no texto produz efeitos de sentido humorístico, reforçando o chiste ou ele mesmo sendo o mote do enunciado, nomes próprios cujo significado é a própria razão de ser do humor.

A segunda parte do livro “A trova no Brasil: história e antologia” é constituída por uma antologia com três mil trovas, das quais mil são humorísticas. Nesse conjunto bastante desigual, aparecem algumas trovas em que o antropônimo é expressivo pela sugestão humorística.

Paralela e posteriormente ao livro de Fernandes, nos resultados de concursos de trova também se encontram casos de chistes baseados em nomes próprios, entretanto excluímos nomes como “Zé”, “João”, “Maria” ou “Joaquim”, por exemplo, porque não produzem efeitos de sentido humorístico.

Desse acervo, anotamos casos em que o nome próprio produz efeito de sentido humorístico, escolhendo cinco casos mais salientes, que podem ser visualizados na tabela a seguir:

**Tabela 10 – Trocadilhos com nomes próprios**

Nomes próprios	Benta
	Domingos
	Inocência
	Josefina
	Marildo
	Santinho

No humor – e esse é um estereótipo inescapável – as sogras são sempre figuras más. Como tratar desse tema de modo criativo? Célio Grünwald tentou (e conseguiu):

Dona Benta, a minha sogra,  
a mim nunca convenceu:  
se foi benta, não me logra  
- o diabo é quem benzeu!

(1972, p. 210)

O nome próprio *Benta* é feminino do nome masculino Bento, do latim *Benedictus* (que também resultou em Benedito/Benedita), derivado do verbo *benedicare* (“abençoar”, “bendizer”). A ironia está em uma mulher má chamar-se “Benta”, como se o nome próprio tivesse alguma relação com a personalidade da pessoa nomeada em vez de ser algo arbitrário. O chiste contrapõe *Benta*, substantivo próprio, a *benta*, adjetivo derivado da forma participial do verbo “benzer”, de modo a sugerir o contraste entre o significado da unidade lexical e a pessoa nomeada.

Como a sogra é má (“não me convenceu”), ser “abençoada” é uma contradição que o enunciador resolve no brilhante paradoxo do último verso: “o diabo é quem benzeu”. Logo, se a mulher má se chama “Benta”, só pode ter sido abençoada ou benzida pelo Diabo, logo está longe de ser uma pessoa afável como a personagem homônima de Monteiro Lobato...

Qual seria o nome perfeito para um homem boa-vida? De acordo com o chiste da trova seguinte, seria “Domingos”:

Vive o Domingos feliz,  
sem o trabalho enfrentar,  
que os “Domingos” – ele diz –  
são feitos pra descansar.

(GUIMARÃES, 1972, p. 217)

Não há relação alguma entre o nome próprio e seu significado: *domingo* é palavra de origem latina, advinda da liturgia católica – *dominicus*, “dia do Senhor”. Para contrapor-se ao Judaísmo, a Igreja Católica instituiu o domingo (dia de missa) como dia de repouso semanal no lugar do sábado (*shabbat*, hebraico, o dia de descanso no calendário judaico).

O que se faz no chiste é uma leitura não *bona fide* de “domingo”, ao invés de “dia do Senhor”, “dia de descanso” (os dois sentidos se superpõem), justificando que um homem chamado “Domingos” possa viver sem trabalhar: os Domingos são feitos pra descansar, ou seja, tanto os dias da semana quanto os homens chamados Domingos.

No humor, homens não são responsabilizados por seus atos: são “tentados” ou “seduzidos” pelas mulheres, geralmente vizinhas, primas, cunhadas, empregadas ou jovens sedutoras. Esse estereótipo está presente na seguinte trova:

Vigário, a prima Inocência  
está na vila outra vez:  
me dê logo penitência  
para os pecados de um mês!...  
(SILVA, 1972, p. 187)

O cenário é simples: um homem está se confessando (o vocativo “vigário”, no primeiro verso, sugere uma conversa de confessorário) e, ao contrário do esperado, inverte a lógica: está se confessando pelos pecados que ainda não cometeu (“pecados de um mês”), que é cobiçar a prima.

Essa prima tem um nome próprio que está na final do primeiro verso, rimando com o terceiro (Inocência / penitência). O nome escolhido é o mote do chiste: Inocência, substantivo próprio, no contexto, sugere pecado e não inocência, substantivo comum. A prima Inocência deve ser uma mulher bonita e provocante, daí o homem querer penitência antecipada para os pecados cometidos ao longo de um mês, de modo que o nome próprio sugere exatamente o oposto de seu significado.

Trocadilhos feitos com nomes próprios podem ser expressivos, de modo a se explorar a contradição entre o significado básico da unidade lexical e o sentido que assume dentro de um contexto. Outro exemplo é o nome próprio Josefina:

Esse teu nome é uma troça,  
com teu nome não combina.  
- Devas ser Josegrossa,  
em lugar de Josefina!  
(VEIGA, 1972, p. 193)

O nome próprio Josefina dificilmente renderia um chiste nos dias de hoje<sup>50</sup>, embora tenha rendido em 1972, data da publicação da coletânea de Aparício Fernandes. Em “Josefina”, derivado de “Joseph” (“José”), o segmento -fina não é portador de significado. Podemos, diacronicamente, considerar o -f- parte do radical (Josef-) e -ina um sufixo nominal presente em diversos nomes femininos mais antigos (Severina, Ambrosina, Ernestina, Marcelina, Jesuína etc), derivados de nomes masculinos (Severino, Ambrósio, Ernesto, Marcelo, Jesus etc).

O que o enunciador faz neste chiste é segmentar o nome *Josefina* em “Jose...fina”, explorando a homonímia entre o final do nome e o adjetivo “fina”. Realizada essa decomposição da unidade “Josefina” em “Jose fina”, tem-se uma

---

<sup>50</sup> Segundo o Censo de 2010 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), o nome próprio Josefina está em queda acentuada no Brasil desde 1950. Na década de 1970, época da publicação, apenas 1713 meninas em todo o país haviam sido registradas com este nome.

percepção de duas bases. Logo, a suposta unidade lexical “fina” é substituída pelo seu antônimo (“grossa”), realizando o criativo trocadilho Josefina/Josegrossa.

“Josegrossa” rima com “troça” (= brincadeira), de forma que se afirma ser o nome da interlocutora uma brincadeira porque ela está longe de ser fina (= gentil). Como é “grossa” (= rude), o nome não combina com a personalidade da mulher, que em vez de “Josefina”, deveria se chamar “Josegrossa”.

O chiste da trova de Aloísio Alves da Costa é constituído por um jogo de palavras entre dois substantivos próprios:

Marilda, muito sabida,  
censurá-la não me cabe,  
mas já fez coisa proibida  
que nem o "Marildo" sabe...  
(1988)

O tema é o adultério, conforme já mencionamos anteriormente, típico do humor. Por ser um tema recorrente, difícil dar-lhe um tratamento que não fuja do clichê e da velha sensação de “mais do mesmo”.

O enunciador contorna a limitação temática por meio do jogo de palavras explorando a semelhança fonológica e as desinências nominais: “Marildo”, isto é, o “marido de Marilda” que, por ela ser “sabida”, não descobre que ela faz coisas “proibidas”, isto é, o trai.

A expressividade da forma “Marildo” está não apenas em ser o feminino de “Marilda”, mas também em sugerir o substantivo “marido”. A graça do chiste está justamente no aspecto fonológico da unidade, visto que as três – Marilda, marido e Marildo – são muito semelhantes.

Neste caso, a escolha do nome próprio da personagem feminina é o gatilho para o chiste: não haveria sentido em o homem traído se chamar “Marildo” se a esposa não se chamasse “Marilda”.

Por fim, de Arlindo Tadeu Hagen, a seguinte trova também explora o significado de um nome próprio:

No forró, lá no escurinho,  
ante tanta iniquidade,  
foi que meu primo Santinho  
perdeu sua "santidade".  
(1982)

O primo (possivelmente um homem jovem) foi a um forró, onde a conduta licenciosa resultou em que tivesse relações sexuais pela primeira vez. Sua condição é sugerida pelo nome “Santinho”, diminutivo de “Santo”, que tem sema de /virgindade/ ou /pureza/, que não resistiu à força do forró (“tanta iniquidade”), onde ele deixou o significado do nome de lado e “perdeu a santidade”.

Embora tenhamos, devido à natureza deste estudo, analisado poucos exemplos para fins de amostragem, o trocadilho é um recurso estilístico bastante produtivo em textos de humor, e pode resultar em notáveis efeitos expressivos.

No tocante aos trocadilhos envolvendo nomes próprios, chama-nos a atenção que os nomes próprios, assim como muitos substantivos comuns, também tendem a se arcaizar em função do uso de uma comunidade linguística, de modo que deixam de ser usados para registrar crianças e diminuem de frequência até se restringir a extratos mais idosos da população ou mesmo a desaparecer.

Nomes como os que analisamos, *Benta*, *Domingos*, *Inocência* e *Josefina*, por exemplo, há muito deixaram de ser usados para registrar crianças, entretanto vale a pena seu registro porque mostram a vitalidade da língua, de modo que qualquer nome próprio, dependendo a maior ou menor opacidade de seu significado (ou do significante), pode servir de material para trocadilhos. Que trocadilhos com nomes próprios podem surgir neste século XXI?

### 3.2.3.2 Dividindo para multiplicar sentidos: a desagregação vocabular

Outro jogo lexical bastante produtivo é a desagregação vocabular, processo estilístico em que ocorre uma segmentação de unidades lexicais, de modo que as lexias são manipuladas graficamente.

Uma possibilidade é a segmentação do significante em duas ou mais partes, como se seus elementos constituintes (sílabas ou morfemas) formassem novas unidades lexicais. Outra possibilidade é a escansão das sílabas, dando-se ênfase à entonação de determinados componentes da unidade.

Trata-se, a nosso ver, de um desdobramento do trocadilho: de forma geral, o que fica evidente é a intenção de sugerir outra possibilidade de leitura para uma determinada lexia ou para pôr em relevo um componente mórfico ou uma sílaba, dando-lhe visibilidade além de sua formação propriamente dita.

Esse tipo de jogo lexical é bastante frequente no humor, e o encontraremos com relativa abundância em nosso *corpus*, o que não é uma coincidência, mas uso consciente das possibilidades expressivas das palavras em contexto, de modo que veremos treze ocorrências de desagregação vocabular:

**Tabela 11 – O efeito cômico da desagregação vocabular**

Desagregação vocabular	bur-r-rico / rico
	com...posto / composto
	corre...mão / corrimão
	com...sorte / consorte
	dez...classificados / desclassificados
	em...patada / empatada
Desagregação vocabular	erro...meu / Romeu
	extra...de vários / Stradivarius
	HENRIQUE...SER / enriquecer
	pro...motor / promotor
	HOR-ROR / horror
	re-par-ti-ção / repartição
	TE KU-TU-KA NA KA-RA / te cutuca na cara

O humor não poderia prescindir de um processo tão promissor, pois a subversão gráfica implica a subversão morfosintática e semântica. A segmentação de unidades lexicais – quer em seus componentes mórficos quer não – tem o objetivo de provocar o estranhamento no enunciatário por meio da espacialidade da palavra, como veremos nos casos em análise.

No mundo civilizado, que valoriza o trabalho, o humor atua no sentido oposto, “celebrando” a preguiça e o ócio, como válvulas de escape de uma sociedade “séria”. Nesse contexto, salta aos olhos o estereótipo do caipira (o “Jeca”, conforme o tipo imortalizado na literatura de Monteiro Lobato e no cinema de Amácio Mazzaroppi), aqui retomado pelo poeta Jaime Pina da Silveira:

- Mas... não trabalhas, irmão?  
 Como vais ter grana, Chico?!  
 - Se trabaiá fosse bão...  
 os burro ia sê bur-rico!

(2008)



Claro que é injusto dizer que o homem do campo não trabalha, mas no humor ocorre justamente o contrário: a vida simples do campo e a ausência de necessidades da sociedade capitalista urbana significam, para finalidades cômicas, que o homem do campo não gosta de trabalhar. Conforme mencionado anteriormente, Possenti afirma que o humor veicula preconceitos contrários a costumes bons, razoáveis ou civilizados.

O enunciado dá voz ao personagem, “Chico” (hipocorístico de Francisco), em alusão ao modo das pessoas de estrato social humilde chamarem umas às outras na linguagem familiar. Mas os dois primeiros versos são insuficientes para identificar o personagem como um homem oriundo da zona rural. Esse traço se torna saliente pela representação de uma variedade *substandard* através das formas *trabaiá* (= trabalhar), *bão* (= bom), *os burro* (= os burros) *ia sê* (= iriam ser ou seriam).

Ao contrário do senso comum de que o trabalho é positivo, o personagem introduz uma fala contrária com uma oração condicional – *Se trabaiá fosse bão...* –, afirmando que trabalhar não é bom. Justifica sua ideia de que se trabalhar fosse bom e trouxesse riqueza, o burro seria *rico* (bur-rico).

A escolha é adequada, a nosso ver, por pelo menos três razões.

Primeiro, o burro, assim como outros animais de tração, é símbolo do trabalho duro e pesado, o que não acontece com animais selvagens ou de estimação (o chiste não funcionaria com “urso”, “jacaré” ou “cão”, por exemplo).

Segundo, como o objetivo é contrapor os conceitos de pobreza e riqueza, é o diminutivo de burro (burrinho) que serve ao chiste do enunciador, pois o sufixo de diminutivo –*inho* não é posposto a unidades como “cavalo” ou “jumento”, animais que executam trabalhos semelhantes ao do burro. Ainda que fossem, as formas hipotéticas (\*cavalinho e \*jumentinho) não serviriam por não disporem de -r- em sua base, que só existe em *burro*.

Por fim, “burro” é uma unidade lexical empregada para injuriar pessoas (“meu vizinho é burro”), de forma que seu uso no contexto também sugere que, sendo o trabalho algo mau, o burro é “burro” (!) justamente por trabalhar e não ser rico, de forma que o caipira sugere que é inteligente por que leva a vida sem trabalhar.

Na trova seguinte, Elton Carvalho faz uso de um chiste relativamente simples e previsível, valorizado pelo novo contexto:

A mulher do militar

deve pagar mais imposto  
só pelo fato de usar  
sempre um marido **com...posto!**  
(1993, p. 74)

O chiste é constituído pela desagregação da lexia “composto”, de forma a sugerir duas unidades lexicais e, conseqüentemente, uma dupla leitura: a esposa de um militar deve pagar imposto por “usar” (“exibir, como se fosse um adorno”) um marido composto (“bem vestido, fardado, elegante”) e com...posto (“de alta patente”, logo, respeitável).

Nos dois contextos sugeridos pelo enunciador – composto e com...posto – a esposa do militar tem *status*: não é um militar de baixa patente, mas alta. Logo, deve pagar imposto apenas pelo fato de exibir um marido poderoso, invertendo a lógica de ser ela a pessoa tributada e não ele.

O chiste a seguir, de Sérgio Ferreira da Silva é digno de nota pois a segmentação tem motivação diacrônica:

O apelido da guria  
era “escada” – e com razão:  
fosse noite, ou fosse dia,  
tinha alguém no **corre...mão!**  
(2013, p. 47)

O enunciado veicula um discurso malicioso, de uma jovem (“guria”) com vida amorosa intensa (“fosse noite, ou fosse dia”), cujo apelido é “escada”.

Neste caso, o humor é constituído pela relação coesiva entre “escada” (2º. verso) e “corre...mão” (4º. verso). Em *corre...mão* há uma segmentação subjacente da unidade lexical *corrimão* (“apoio em escadas ou rampas”).

Em termos sincrônicos, “corrimão” é uma forma livre, isto é, constitui no estágio atual da língua uma única base. Entretanto, é uma base formada diacronicamente por duas: “correr” + “mão”, modificando-se a vogal temática de 2ª. conjugação para “i”, [correr] – [er] + [i] + [mão] = corrimão, de forma que não vemos, no atual estágio do português, a unidade lexical “corrimão” como composta.

O que o enunciador faz é recuperar esse “passado” da unidade lexical e desagregá-la, de forma a sugerir o verbo “correr” seguido do substantivo “mão”: a guria é chamada de “escada” porque os garotos lubricamente “correm a mão” pelo seu corpo.

A sogra, como sempre, é mais uma vez tema de um chiste. Novamente Elton Carvalho:

Viver casado é **de morte**,  
porque essa velha é uma **brasa!**  
Pois sim que fica **com...sorte**  
quem **curte** uma sogra em casa...  
(1993, p. 88)

A sogra tem o poder de estragar o casamento por viver na mesma casa com a filha e o genro. O enunciador aqui desagrega a unidade lexical consorte (“cônjuge”) em “com...sorte”, recuperando em parte o sentido etimológico da palavra, que é “dividir ou partilhar a mesma sorte” (sorte = destino).

O chiste se dá pela dupla leitura de “sorte”, não com o significado de “destino”, mas de “felicidade”, embora um significado não necessariamente exclua o outro. Assim, em vez de dar sorte (“felicidade”), a presença da sogra na mesma casa é a negação da sorte, reforçada pelo verbo “curtir” (“padecer, sofrer”).

No exemplo a seguir, temos um interessante caso de metalinguagem, em que Carvalho alude ao universo dos concursos de trova:

Trovador **coirão** eu sou,  
pois, nos concursos passados,  
reparem que sempre estou  
entre os dez...classificados.  
(1993, p. 63)

A partir do adjetivo “coirão” (= especialista, “fera”, de uso informal), o enunciador faz humor com sua própria condição de participante de concursos literários.

Diz-se que está sempre os “dez...classificados”, mas quer dizer “desclassificados”. O que está em evidência, portanto, é o prefixo des-, que no contexto, é lido como o numeral dez, formando um par hipotético dez/des.

Apesar da especificidade, entendemos que o gatilho (dez/des-) funcione não apenas nesse contexto, mas para qualquer situação que se refira a um *ranking*, como um concurso público ou a classificação de times de um campeonato de futebol, por exemplo. A qualquer pessoa ou grupo fora de um *ranking* poderia se aplicar esse chiste, inegavelmente óbvio, mas que chama a atenção pela ludicidade da linguagem.

Na trova a seguir, Carvalho cria uma *sui generis* relação entre a sogra e a loteria esportiva:

O negócio fica feio,  
se a sogra entra na jogada:  
só dá coluna-do-meio,

que a coisa acaba em...patada!  
(1993, p. 56)

Para o leitor compreender o chiste, é necessário que saiba o que é a loteria esportiva, em que um apostador assinala em um bilhete de aposta com partidas de futebol, assinalando coluna 1, coluna 2 ou coluna do meio, para apostas em empate entre os dois times.

O enunciador desagrega a unidade lexical “empatada” (de “empate”, a “coluna do meio”, do verso 3), criando a forma “em...patada” (patada = golpe com o pé ou gesto grosseiro). Assim, o que é um simples divertimento ou passatempo, a aposta na loteria esportiva, perde a graça porque a sogra não tem espírito esportivo e é agressiva (“a coisa acaba em...patada”) no caso de empate.

Não é um enunciado que provoque gargalhadas, mas como em outros casos, é um exemplo das potencialidades da linguagem, de como o humor é motivo para o uso expressivo da linguagem. No caso do humor que envolve o tema da sogra, vemos que qualquer coisa pode servir de pretexto para o deboche.

A trova seguinte apresenta um chiste intertextual, em que Therezinha Dieguez Brisolla faz uma releitura humorística de *Romeo and Juliet*:

Um remédio envenenado  
e a Julieta morreu.  
O Romeu foi condenado  
porque ela disse: - Erro...meu!  
(1993)

Estabelece-se um diálogo intertextual e paródico com a peça shakespeariana *Romeu e Julieta*, obra conhecida em toda a civilização ocidental. Mesmo aqueles que nunca leram Shakespeare já ouviram falar dos protagonistas, arquétipos do amor trágico.

Evidentemente, por ser paródia, não há fidelidade ao que é parodiado: na história original, Romeu encontra Julieta em estado cataléptico e, julgando-a morta, mata-se. Só depois de Romeu morto, Julieta acorda e, vendo-o morto, mata-se também. Não é a sequência criada na trova, em que Julieta é envenenada e, em seu estertor, balbucia “erro...meu”.

Cabe aqui lembramos a clássica definição de paródia de Propp, para quem “a paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida, de modo a ocultar ou *negar o sentido interior* daquilo que é submetido à parodização” (1992, p. 84-85, grifos nossos).

Talvez possamos inferir que a autora não desejasse ir tão fundo na questão, por “negar o sentido interior” do sentimento amoroso, mas tão-somente quisesse um trocadilho trivial com o nome “Romeu” a fim de provocar o riso espontâneo dos membros da comissão julgadora e ganhar um prêmio fácil.

Independentemente, porém, da intencionalidade, trata-se de uma criação expressiva por subverter a ideia de “amor eterno” e sugerir um Romeu assassino.

O efeito de sentido humorístico é produzido pela semelhança fonológica entre “erro” e “Romeu”. Em “erro...meu” sugere-se a segmentação como leitura alternativa a fim de provocar o efeito de sentido humorístico, de forma que “erro...meu” se transforma em “É...Romeu”.

Um dos mitos modernos do mundo ocidental é a perfeição dos violinos *Stradivarius*, cujos valores ascendem a milhões de dólares. Um tema erudito que rendeu um chiste popular do poeta Lauro de Almeida Silva:

Com um corpo de violino  
e os escrúpulos precários,  
Dadá, a mulher do Lino,  
se tornou extra... de vários!  
(1972, p. 186)

A mulher é comparada ao violino, sugerindo-se um corpo curvilíneo, assim como certos instrumentos musicais de cordas de pequeno porte (violino e violão, por exemplo)<sup>51</sup>.

Ao mesmo tempo em que é atraente (“corpo de violino”), seu caráter é posto em dúvida (“escrúpulos precários”). O humor do enunciado é constituído pela segmentação subjacente da unidade léxica original, o italianismo “*Stradivarius*” em “*Stra...di...varius*”, inferindo-se uma homonímia entre os três segmentos e as unidades léxicas do português “*Extra*”, “*de*” e “*vários*”.

No primeiro segmento, a combinação é fonologicamente perfeita porque a prótese (como se faz em “*stra/Extra*”) é um metaplasmo comum na passagem do latim para o português, portanto inerente ao nosso sistema linguístico. A mudança de *di* para *de* e de *varius* para *vários* também é fonologicamente eficaz por que as vogais átonas /e/ e /o/ são naturalmente pronunciadas respectivamente como /i/ e /u/ em posição pré ou postônica no Português Brasileiro falado.

---

<sup>51</sup> Violoncelo e contrabaixo, por serem instrumentos de tamanho grande, não constituiriam símiles ou metáforas lisonjeiras...

Assim, “Stradivarius” se transformou em “Extra...de vários”, um sentido totalmente diverso do antropônimo original. A personagem feminina é “extra” (“avulsa, suplementar”), ou seja, é amante de vários homens.

Embora a traição (tanto masculina quanto feminina) seja um tema recorrente do humor, neste enunciado é tratada com criatividade e de forma expressiva.

O humor étnico não é muito bem acolhido no século XXI, mas volta e meia vamos encontrá-lo em textos do século XX, como o seguinte, também de Elton Carvalho:

A Raquel, interesseira,  
ao ver o neto nascer:  
- Vai ser Henrique! É a maneira  
de ele sempre HENRIQUE...SER!  
(1993, p. 95)

Em princípio, um leitor desavisado (ou cuja memória discursiva não é ativada no momento) não percebe se tratar de humor étnico, em que se faz chiste com judeus, como vimos no primeiro exemplo deste tópico.

“Abraão”, “Jacob”, “Raquel” e “Sara” não são apenas de personagens da narrativa do livro bíblico de *Gênesis*, como são típicos nomes judaicos. Assim como nas anedotas de árabes os personagens masculinos são comumente chamados de “Salim”, nas de judeus os nomes são retirados do *Velho Testamento*.

É esse conhecimento de mundo que nos permite compreender que o 1º.verso contextualiza uma judia prototípica do humor (“Raquel”, “interesseira”), idosa (“ao ver o neto nascer”) e avarenta. Esses elementos do enunciado formam um quadro mental: uma típica velhinha judia, avarenta, que só pensa em dinheiro.

Ao ver o neto nascer, diz que seu nome deve ser “Henrique”, um nome não judeu. Entretanto, ao invés do nome escolhido para o neto romper a isotopia do texto, ele se insere perfeitamente no contexto: a segmentação do 4º. verso: “Henrique...ser”, na verdade, é “enriquecer”. O menino deve ser chamar “Henrique” porque ao “Henrique...ser”, ele será sempre rico, como se o nome, além de um *designatum*, fosse também atributo.

O chiste a seguir, também de Elton Carvalho, se baseia em uma segmentação equivocada, presente no quarto verso:

- Pois é, doutor Gasolina...  
- Gasolina? Não Senhor!  
- Ué! Disseram na esquina

que o doutor é Pro...motor!  
(1993, p. 41)

Sugere-se que uma pessoa tenha interpretado mal o substantivo “promotor” e lido “pro...motor”, de forma que a unidade lexical, em vez significar o cargo público, derivado do verbo “promover” (*pro*, prefixo de origem latina, que traduz ideias de *avanço*, *movimentação* + *mover*) adquire uma nova leitura, a saber “pro” (contração da preposição *para* com o artigo *o*) + *motor* (também do latim, cognato de *mover*).

Também, saliente-se que *promover* e *motor*, embora não sejam palavras cognatas, têm a origem na mesma base latina. O verdadeiro *insight* dessa segmentação está em *pro*, que em *promotor* é originalmente um prefixo, embora no estágio atual seja parte da base, enquanto em *pro...motor* deixa de ser um morfema e passa a ser a uma palavra gramatical, a contração de uma preposição com um artigo.

A segmentação também resulta em uma mudança de sentido. O cargo de promotor, socialmente prestigiado, é despido de seu *status* e passa a evocar um combustível fóssil: “doutor Gasolina”. O emprego de “doutor” antes de “gasolina” já provoca o primeiro estranhamento, visto que “Gasolina” não é nome próprio. O mesmo estranhamento seria causado se a unidade fosse outra, álcool ou diesel, embora esses naturalmente fiquem de fora por não terem rima em português.

Nos três casos a seguir, a desagregação ocorre com um propósito diferente, visto que não há propriamente uma mudança de sentido. A segmentação do significante não muda o significado, mas tem uma função essencialmente prosódica.

Na primeira trova, de Sérgio Ferreira da Silva, a divisão silábica e a caixa alta são recursos gráficos utilizados para dar ênfase na pronúncia da unidade e produzem claros efeitos de sentido.

Perigo algum me intimida  
e ninguém me desacata...  
Nada me assusta, na vida,  
mas tenho HOR-ROR... de barata!  
(2013, p. 57)

A coragem, expressa pela escolha dos três verbos “intimida”, “desacata” e “assusta”, é desmentida pelo substantivo “horror”, segmentado em “HOR-ROR”.

Neste contexto, a desagregação é realizada apenas por um hífen entre as sílabas, mas sem o objetivo de sugerir outras unidades, e sim para enfatizar a entonação: a unidade é grafada em caixa alta e com as sílabas separadas para que

o leitor, ao lê-la em voz alta, dê a devida ênfase na unidade, escandindo as sílabas a fim de conferir à palavra o sentimento que ela desperta.

Novamente podemos nos lembrar do “exagero cômico” de Propp, ou seja, o nojo que uma pessoa comum sente diante de um inseto como a barata é denominado de “horror”, mas como se a própria lexia em si não bastasse, ela precisa ser segmentada em sílabas e grafada em caixa alta, pois *HOR-ROR* é mais do que simplesmente *horror*.

Recurso semelhante foi empregado por Elton Carvalho, em que a divisão da lexia não visa sugerir outra, mas acentuar a prosódia:

Reparte o tempo, não falha,  
entre o papo e a embromação.  
Por isto, onde ele trabalha  
se chama RE-PAR-TI-ÇÃO...  
(1993, p. 77)

O chiste reproduz uma ideia típica do senso comum sobre a ineficiência de determinados servidores públicos, que seriam preguiçosos (“papo e embromação”). A ideia, absolutamente banal e sem originalidade, no entanto adquire uma vivacidade linguística pela segmentação da unidade “repartição” (re-par-ti-ção).

A desagregação da lexia sugere um movimento lerdo, de algo arrastado e executado sem vontade, de modo que a segmentação do significante se projeta sobre o significado, o que também é sugerido pela rima *embromação / re-par-ti-ção*.

Na trova de Adélia Victória Ferreira, o efeito de sentido humorístico é reforçado pela ortografia peculiar, em que também a espacialidade adquire sentido:

Ao ciumento do Japão  
nenhum outro se compara.  
O nipo pega o facão  
e TE KU-TU-KA NA KA-RA!  
(1988)

Para nós, falantes do português, a língua japonesa (não indoeuropeia) é quase exótica, embora não devêssemos pensar dessa maneira. Entretanto, por se tratar de um idioma muito diferente estruturalmente do nosso, sua sonoridade pode provocar estranhamentos.

Os dois traços distintivos mais conhecidos da língua japonesa em relação às línguas ocidentais é a inexistência de encontros consonantais (o que se deve ao seu



padrão silábico CV) e do fonema //, de modo que em palavras estrangeiras é invariavelmente pronunciado /r/ (rotacismo).

O chiste de Adélia Victória Ferreira baseia-se nesse conhecimento de mundo, de modo a sugerir que um japonês bravo (ciumento) pegasse um facão e “cutucasse” alguém. Na realidade, o humor está na metalinguagem do chiste: a desagregação vocabular, em que as palavras são segmentadas em sílabas e grafadas em caixa alta, sugere um japonês falando português, ainda que o personagem retratado não esteja falando. O riso é provocado pela leitura em voz alta do último verso, que deve ser lido como se o leitor imitasse um japonês.

Nesse último caso e em todos anteriores analisados até aqui, o que o falante faz, partindo de sua competência lexical e memória discursiva, é segmentar um significante, atribuindo um sentido novo dentro do contexto. Na desagregação vocabular, o processo envolve a segmentação de uma unidade, ainda que essa segmentação possa oscilar entre a quase banalidade e a criatividade.

#### 3.2.4 A expressividade da neologia: quando nem o céu é o limite

“Narizinho ia dizer-lhe uma frase de consolação quando foi interrompida por um bando de palavras jovens, que vinham fazendo grande barulho.

- Essas que vem aí são o oposto dos Arcaísmos – disse Quindim. – São os NEOLOGISMOS, isto é, palavras novíssimas, recém-saídas da fôrma.

- E moram também nestes subúrbios de velhas?

- Em matéria de palavras a muita mocidade é tão defeito como a muita velhice. O Neologismo tem de envelhecer um bocado antes que receba autorização para residir no centro da cidade. Estes cá andam em prova. Se resistirem, se não morrerem de sarampo ou coqueluche e se os homens virem que eles prestam bons serviços, então igualam-se a todas as outras palavras da língua e podem morar nos bairros decentes. Enquanto isso, ficam soltos pela cidade, como vagabundos, ora aqui, ora ali.”

(Monteiro Lobato<sup>52</sup>)

Além da escolha lexical motivada pelo estrato sonoro, pelo nível mórfico ou pelos sentidos evocativos das palavras, a escolha pode ser realizada de modo original, pela criação de uma nova lexia ou pela ressignificação de uma já existente. Os recursos disponíveis no inventário léxico da língua são incomensuráveis, como tivemos a oportunidade de avaliar até o momento. As possibilidades de escolhas e combinatórias entre as unidades lexicais de uma língua são infinitas.

---

<sup>52</sup> In: LOBATO, Monteiro. **Emília no país da Gramática**. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

De acordo com o repertório e a competência linguística do falante, porém, nem sempre a combinação entre os componentes do acervo léxico da língua é suficiente: o falante precisa criar unidades lexicais *inéditas* ou atribuir novos sentidos àquilo que já existe. Naturalmente essa recriação não ocorre “do nada”, como se o falante, de modo fora do comum, fosse capaz de criar novas unidades mínimas de valor distintivo (fonemas) ou novas unidades portadoras de significado (morfemas). Sua competência lexical torna possível que possa criar novas unidades lexicais, a partir do estoque disponível na língua, servindo-se de processos de derivação, composição ou outros processos menos frequentes.

Esses atos linguísticos, como ponderou Coseriu:

são atos de criação inédita, porque correspondem a criações inéditas, mas são, ao mesmo tempo – pela própria condição essencial da linguagem, que é a comunicação –, atos de re-criação; não são invenções *ex novo* e totalmente arbitrárias do falante, mas se estruturam sobre modelos precedentes, que os novos atos contêm e, ao mesmo tempo, superam. (1987, p.72)

Conforme vimos neste capítulo, na escolha lexical propriamente dita um falante seleciona unidades lexicais para criar sentidos, motivado pela sonoridade ou pelo significado delas. Na criação lexical, contudo, o falante opera em um nível anterior: o mórfico, tendo em mente a *estrutura* e a *formação* das unidades, através dos seus componentes portadores de significado.

As línguas renovam-se naturalmente, tornando necessário que novas unidades sejam formadas para dar conta das áreas de especialidade da ciência e da tecnologia, da mesma forma como caem em desuso as unidades que nomeiam o que se torna obsoleto e deixa de existir.

A esse processo de criação de novas unidades lexicais dá-se o nome de *neologia*, que Correia e Lemos conceituam como “capacidade natural de renovação do léxico de uma língua pela criação e incorporação de unidades novas” (2005, p. 13). O *neologismo* é o resultado da neologia, ou seja, é a nova unidade lexical formada pelos processos morfológicos existentes na língua, fruto da competência lexical do falante.

Para nós, interessam os chamados neologismos estilísticos, que Correia e Lemos conceituam como “correspondentes à procura de uma maior expressividade do discurso, para traduzir ideias não originais de maneira nova, ou para exprimir de modo inédito certa visão do mundo” (2005, p. 13).

Para as autoras, o neologismo estilístico é uma criação efêmera porquanto raramente se incorporam ao inventário léxico da língua. De fato, os neologismos estilísticos são frutos de uma escolha pontual e de um determinado contexto, frutos da necessidade expressiva de um autor.

A fim de criar novas unidades lexicais, o usuário da língua aciona sua competência lexical, manipulando o que está disponível no sistema linguístico. Um neologismo formado por prefixação, por exemplo, não é formado *do nada*, isto é, o falante não cria um *morfema prefixal* inédito ou uma *base* absolutamente nova. Sua criação será o resultado da junção de um morfema prefixal a uma base já existente, de modo que o ineditismo está no produto dessa convergência.

Quais os critérios para determinação do caráter neológico de uma unidade lexical? Maria Teresa Cabré assinala quatro critérios básicos, a saber:

- a) a diacronia: uma unidade é neológica se apareceu em um período recente;
- b) a lexicografia: uma unidade é neológica se não está registrada em dicionários;
- c) a instabilidade sistemática: uma unidade é neológica se apresenta signos de instabilidade formal (morfológicos, gráficos, fonéticos) ou semânticos;
- d) a psicologia: uma unidade é neológica se os falantes a sentem como uma unidade nova (1993, p. 445)<sup>53</sup>.

Os critérios apontados não são excludentes e podem ser combinados entre si ou adotados isoladamente, embora passíveis de críticas e questionamentos. Ainda que nem todas as palavras em circulação sejam coligidas, o critério lexicográfico é o mais objetivo e menos impressionista de todos por proporcionar um *corpus de exclusão*, isto é, um conjunto de diferentes materiais que constitui um filtro.

Nesse sentido, parecem-nos oportunas as palavras de Rey:

O neologismo não existe em si mesmo, mas sempre relacionado a um conjunto de usos arbitrariamente definidos. Tendo em conta estas observações, podemos considerar que é um conceito pragmático, metodológico, provavelmente trivial, mas não um pseudoconceito. (1976, p. 17)<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> la diacronía: una unidad es neológica se ha aparecido en un período reciente; b) la lexicografía: una unidad es neológica si no aparece em los diccionarios; c) la inestabilidad sistemática: una unidad es neológica se presenta signos de inestabilidad formal (morfológicos, gráficos, fonéticos) o semântica; d) la psicología: una unidad es neológica si los hablantes la perciben como una unidad nueva.

<sup>54</sup> Il n'y a évidemment pas de néologisme en soi, mais par rapport à un ensemble d'usages arbitrairement définis. Compte tenu de ces remarques, on pourra considérer qu'il s'agit d'un concept pragmatique, méthodologique, sans doute trivial, mais non pas d'un pseudo-concept.

Conforme podemos depreender das palavras do lexicólogo francês Alan Rey, aqui citado, a concepção de “palavra nova” não é estática nem rígida: uma palavra não é nova simplesmente porque achamos que seja e assim permanecerá.

Estabelecido um conjunto de dados (*corpus*) de usos concretos, reais, da língua em um dado recorte temporal, neologismo é, portanto, uma unidade lexical inédita (e inaudita) que, em emprego por um ou mais falantes, não está atestada nos normativos da língua e ainda oferece uma “sensação de novidade” ou uma instabilidade formal, dado o seu caráter diacrônico recente.

Todavia, assim que for coligida lexicograficamente, perderá seu *status* de palavra nova, desneologizando-se. O registro do dicionário é o “atestado de óbito” do neologismo, mas a “certidão de nascimento” da unidade lexical enquanto parte integrante de um repertório mais “regular”, diríamos assim, um registro material de que deixou de ser inédita e inaudita, mas, ao contrário, está na “boca do povo”, ganhando estabilidade sistemática.

Parece-nos que o critério lexicográfico, isto é, a verificação paramétrica por meio de um corpus de exclusão é o que fornece uma ancoragem mais segura: os dicionários de língua, à medida que logram sucessivas edições, vão incorporando ao seu acervo as novas unidades lexicais que surgem no idioma. Mesmo que seja um critério “trivial”, como apontou Rey, é o mais científico de todos.

Embora todos os discursos, por uma questão de permanente atualização do sistema, sejam acolhedores ao neologismo, no discurso literário, em particular, seu emprego será mais sistemático e espontâneo, uma quase “injunção” da necessidade criativa do artista.

Nem sempre basta usar o que já existe, visto que essa necessidade criativa impele o artista da palavra a forjar novas unidades lexicais, dentro das possibilidades oferecidas pelo sistema linguístico, para nomear os astros de seu cosmos interior.

#### 3.2.4.1 O neologismo formal: novas ideias, novas lexias

Como a necessidade criativa se corporifica no discurso por meio de novas unidades lexicais? Conforme Sandmann assinala:

a competência lexical do usuário de uma língua se compõe de dois momentos, o da análise e interpretação das unidades lexicais estabelecidas no léxico, isto é, já formadas, e o da formação ou entendimento de novas palavras de acordo com os modelos ou regras que a gramática da língua põe à disposição (1993, p. 23).

A competência lexical, aqui assinalada, é a capacidade inata de qualquer falante de utilizar o repertório linguístico de que dispõe e de, tomando como base o sistema linguístico, formar novas unidades, com menor ou maior grau de complexidade ou de expressividade.

O que faremos é examinar os “modelos ou regras” a que aludiu Sandmann e analisar detidamente como são colocados em funcionamento para produzir neologismos humorísticos. Embora se trate de um contexto específico – um gênero textual do discurso literário – esses modelos e sua consecução são aplicáveis não apenas em um discurso específico mas em qualquer contexto de produção ou esfera de atividade que contemple o humor como estratégia produtora de sentidos.

Tendo por referência teórica a proposta de Alves (2007), veremos como são formadas novas unidades lexicais, levando em conta seu caráter morfossintático. De acordo com a autora, os processos de formação de palavras não são apenas morfológicos, mas possuem um caráter sintático, daí os denominar “neologismos sintáticos” (ALVES, 2007, p. 14-59).

No plano morfossintático, ocorre criação de novas unidades, que podem ser simples (apenas uma base) ou compostas (duas ou mais bases), respectivamente, por *derivação* e *composição*. Nem sempre as fronteiras entre a derivação e a composição são nítidas, o que tem gerado estudos com pontos de vista conflitantes sobre a natureza dos processos.

Independentemente do caráter tênue das divisões, algo em comum se sobressai, que é o aspecto sintático, isto é, como atuam no âmbito da frase. Mais do que o aspecto estrutural, o que nos interessa são as possibilidades expressivas e os efeitos de sentido que produzem no âmbito do discurso.

#### 3.2.3.1.1 A criação analógica humorística

As criações analógicas (por analogia) são unidades lexicais formadas por espelhamento em outras, quer derivadas quer compostas. De acordo com

Gonçalves, são “claramente modeladas por uma palavra complexa já existente, não dando origem a uma série produtiva” (2016, p. 37).

As criações analógicas são claramente intertextuais porque estabelecem referência direta com outras unidades lexicais. Dos exemplos colhidos pelo autor, a pejoratividade fica evidente em “lerdox”, coletado de um site: “Oi Lerdox consolida sua liderança mais uma vez com o título de pior internet do mundo, com muitos e muitos e muitos clientes satisfeitos ao redor da galáxia 11 e dos seres humanos, os famosos “bobocas” da Lerdox” (GONÇALVES, 2012, p. 173).

O neologismo “lerdox” foi espelhado em “velox”, nome de um provedor de Internet banda larga da Oi, “Oi velox”. Como diz José Simão que “o Brasil é o país da piada pronta”, uma internet com o nome de “velox” ter problemas de conexão (e velocidade...) só poderia realmente virar piada: lerdox, de “lerdo” no lugar de “veloz”.

Daí que realmente o neologismo humorístico atua no discurso de modo a produzir um chiste ou reforçar o efeito de sentido do enunciado.

Podemos nos questionar até que ponto a criação analógica é de fato um processo autônomo de formação de palavras, visto que na intertextualidade dessa criação há aspectos derivacionais ou composicionais subjacentes, mas o que parece evidente como traço fundamental da criação analógica é o seu espelhamento, ou seja, automaticamente a unidade lexical formada remete a outra unidade já formada e conhecida pelo falante.

Vejamos nove casos de criações analógicas:

**Tabela 12 – Criações analógicas humorísticas**

Criações analógicas humorísticas	filho da pauta / filho da puta
	fraude descartável / fralda descartável
	alta-infidelidade / alta-fidelidade
	boia quente / boia fria
	(amor) ossal / amor carnal
	gripe sulina / gripe suína
	hérnia-de-CD / hérnia-de-disco
	mé maior / mi maior – ré maior
	osso-a-osso – corpo a corpo

Não raro o humor escarnece dos erros humanos no intuito de zombar do ridículo, como no seguinte exemplo:

Sua linha musical  
apavora a gente incauta!  
Mas não julgue assim tão mal  
o infeliz **filho da pauta**...

(MACHADO, 1972, p. 224)

Neste caso, o ridículo é a imperícia de quem toca um instrumento musical, expressa pelos dois primeiros versos: “Sua *linha musical / apavora*”. A escolha da forma verbal “apavora” (= aterrorizar) revela tratar-se de um mau músico: não se espera que um instrumentista “apavore”.

A ideia já é suficiente para provocar o efeito de sentido humorístico, pois cria um quadro mental de músico tão ruim que aterroriza as pessoas, em vez de lhes proporcionar prazer estético /pavor/ vs. /prazer/.

O chiste se intensifica, porém, com a forma analógica “filho da pauta”, espelhada em “filho da puta”, de forma que o humor é constituído pela semelhança fonológica entre “pauta” e “puta”, cujas massas sonoras se distinguem apenas pela vogal posterior /u/ do ditongo /au/, ou seja, o chiste é de base fonética.

A arquitetura do enunciado se faz pelo campo semântico de música, em que “linha musical” se liga ao composto (pauta = conjunto de linhas paralelas das partituras), de forma que alguém que tivesse outra ocupação não poderia ser um “filho da pauta”, mas tão somente um músico e, neste caso, um mau músico, merecedor do deboche e da injúria.

No caso a seguir, vemos o quanto o humor político pode ser expressivo, assim como o anterior também de base fonética:

Tenho, em Brasília, um vizinho  
que lembra os bebês saudáveis.  
Só dorme em redes de linho  
e usa **"fraudes" descartáveis!**...

(ARAÚJO, 1997)

Capital do Brasil desde 1960, Brasília (DF) se tornou em nosso imaginário símbolo de corrupção. A simples menção a seu nome evoca em nosso imaginário as relações entre poder, negociatas, desvio de dinheiro público e impunidade.

Portanto, mesmo que o enunciado afirme que o vizinho “lembra os bebês saudáveis” e “dorme em lençóis de linho”, somente a espacialização (“em Brasília”) já rompe a ideia de inocência presente em “bebês saudáveis” e “redes de linho”.

A unidade lexical “fraudes descartáveis” é espelhada em “fralda descartável” e não apenas sugere a ideia de sucessivas e intermináveis transações ilícitas, posto que são descartáveis, cedendo lugar a outras, como também retoma “bebês saudáveis” e “dorme em redes de linho”, de forma a insinuar que as fraudes nunca são descobertas nem punidas: um corrupto pode dormir tranquilo como um bebê, porquanto certo da impunidade.

Embora o tema da corrupção política seja um grande clichê do humor, o neologismo “fraude descartável” valoriza estilisticamente o enunciado, que se esvaziaria sem uma escolha lexical expressiva.

Ressalte-se ainda que a unidade lexical “fraude” tem semelhança fonológica com “fralda”, visto que o fonema // em posição final de sílaba é vocalizado como a vogal posterior /u/. É essa semelhança fonológica que possibilita a analogia entre as duas unidades lexicais, ao mesmo tempo em que evoca o “produto” das fraldas e o “produto” das fraudes. O que se faz na fralda e o que se faz na fraude não seriam, no fundo, a mesma coisa?

A próxima criação se dá pelo espelhamento em uma unidade arcaica, o que resulta uma formação bastante expressiva:

Arma um barulho no "ninho"  
ao ver que a cara-metade  
curte um som com o vizinho  
em "**alta-infidelidade!**"

(MOURTHÉ, 2013, p. 78)

Embora exista a unidade lexical *infidelidade*, antônimo de *fidelidade*, a autora cria o neologismo *alta-infidelidade*, a partir do que podemos hoje (século XXI) considerar como arcaísmo, que é a lexia composta *alta-fidelidade*. Essa unidade léxica era amplamente usada nos tempos dos discos de vinil para designar a qualidade do som das vitrolas, que era um som limpo, de qualidade, enfim, de “alta-fidelidade”. Havia, inclusive, uma imagem de um cãozinho ao lado de um fonógrafo, que ilustrava essa qualidade do chamado som estereofônico.

O que o enunciador faz, e com grande competência linguística, é romper o significado da palavra primitiva, pois a palavra derivada não é apenas uma negação dela (como acontece com antônimos do mesmo tipo de *feliz/infeliz*) mas uma palavra detentora de um sentido totalmente diverso, com sema de adultério.



O adultério é um tema *par excellence* do humor. Reforça-se o sentido humorístico e contorna-se clichê por meio da criação neológica. O tema adquire novos contornos e vitalidade com a nova unidade lexical: o som que o vizinho ouve não é de alta-fidelidade, mas de “alta-**infidelidade**”. O marido percebe que está sendo traído pela mulher, que “ouve música” (?) com o vizinho.

Estilisticamente, a trova também é bem construída pela escolha das palavras e a posição delas no enunciado, além do neologismo propriamente dito. Ao rimar “vizinho” com “ninho”, não só a autora emprega um par que não é estritamente óbvio, como também estabelece um sentido irônico por “ninho” aqui evocar a lexia “ninho de amor”. Também é expressiva a combinatória do neologismo “alta-**infidelidade**” com outro composto, “cara-metade”. A cara-metade, que não completa tanto assim a “vítima”, curte um som em “alta-**infidelidade**”, isto é, comete adultério.

Essa escolha de palavras demonstra que o velho postulado da tradição estruturalista de rimas “pobres” ou “ricas” de acordo com a categoria gramatical (infelizmente ainda constante nos apêndices de “Estilística” das Gramáticas Normativas) é, no mínimo, obsoleto, pois não leva em conta os efeitos de sentido que as unidades lexicais criam no enunciado. Pouco importa que os dois pares de rimas sejam entre substantivos, mas importa – e muito – o efeito de sentido que estabelecem.

O caso a seguir exemplifica a afirmação de Possenti de que o defeito físico (no caso a magreza extrema) é tema comum em piadas:

Dizes que sentes por ela  
apenas amor carnal.  
- Com mulher tão magricela,  
melhor dirias – “**ossal**”!

(PINTO, 1972, p. 206)

Também poderíamos também analisar essa formação como um caso de sufixação: a unidade é constituída pela posposição do sufixo nominal -al, formador de adjetivos com a noção de pertencimento ou referência, ao substantivo “osso”: osso + al = ossal. Entretanto, sua arquitetura é mais complexa do que a simples posposição de um afixo: a unidade lexical “ossal” (=amor ossal) é formada por analogia com “carnal” (= amor carnal), num caso de criação analógica. Por se tratar de uma ruptura do sintagma, poderíamos ainda postular uma leitura alternativa como neologia sintagmática: “amor ossal”, visto que “amor” fica subentendido por zeugma.

Na fala hipotética citada por discurso indireto e introduzida no primeiro verso pelo verbo *dicendi* (“dizes”), o sintagma “amor carnal” é empregado em sentido conotativo. Produz-se o efeito de sentido humorístico pela quebra da expectativa, a partir de uma leitura literal do sintagma, realizada pelo enunciador ao despir do adjetivo seu sentido figurado e atribuir-lhe um sentido denotativo, opondo carne a osso.

A partir dessa leitura denotativa de “amor carnal”, cria-se “amor ossal”: o amor por uma pessoa muito magra (“magricela”). Temos aqui também um contraexemplo que contesta a tradição estilística da “classificação” de rimas “pobres” e “ricas”: mesmo que o par “carnal/ossal” seja de dois adjetivos e, ainda por cima antônimos, a combinatória é expressiva devido ao aspecto inusitado da segunda unidade, neológica, que provoca o riso por romper propositalmente o sentido do sintagma.

Até a pobreza pode ser “engraçada”, dependendo do ponto de vista de um enunciador:

- Mudei de categoria...  
Sou marmiteiro “emergente”:  
deixei de ser boia-fria,  
sou agora **boia-quente!**

(MOURTHÉ, 2016)

Embora “boia-quente” tenha como referência intertextual “boia-fria”, o tema não é o trabalhador rural temporário, mas a própria condição de alguém com problemas financeiros.

Não que a condição de “boia-fria” seja engraçada, mas no chiste criado pelo enunciador, é risível a condição de emergente (= um novo rico), não tão rico, visto que não se alimenta em restaurantes mas com marmitas. “Mudou de categoria”, isto é, de classe social, por não ser mais trabalhador rural (“deixei de ser”), embora ainda não tenha um condição plena, por ser “marmiteiro emergente”.

Trata-se de um chiste que zomba da “pose” de pessoas que tentam aparentar uma condição financeira que não têm, enquanto são forçadas pela falta de recursos a abrir mão de prazeres que fingem usufruir. É um humor de natureza crítica, escondido nas formas verbais de 1ª. pessoa (“mudei”, “deixei”, “sou”). Apesar da enunciação ser expressa na 1ª. pessoa, o alvo, na realidade, é o *outro*.

Muitas vezes o humor é comprometido por sua ancoragem enunciativa, como no caso a seguir:

Teve um chilique tão forte,  
que logo tomou vacina  
e se mandou para o Norte,  
temendo a **gripe sulina**...

(PACCOLA, 2009)

Não estamos postulando que o humor eficiente deve obrigatoriamente prescindir de marcações espaciais ou temporais, entretanto marcas muito específicas contribuem para a sensação de “humor datado”, o que dificulta sua decodificação para um público posterior que não partilha de seu contexto de produção.

No final da primeira década de século XXI, houve um surto de um tipo de gripe que ficou conhecida como “gripe suína”, devido à contaminação por meio da carne de porco. Tomando como referência “gripe suína”, cria-se por analogia “gripe sulina” (= uma epidemia restrita ao sul), logo a necessidade da fuga para o lado oposto do país (“se mandou para o Norte”).

O tema não é a gripe (suína ou sulina), mas a hipocondria – sugerida pelo emprego do substantivo “chilique” (= ataque histérico) – e a limitação da inteligência. A gripe “suína” é chamada erroneamente de “sulina”, causando o equívoco de interpretação: se a gripe é do “Sul”, não atinge quem está ao “Norte”.

No exemplo que segue, a modernidade implica mudanças de vocabulário:

Sou moderno e bem arisco.  
Será que você não vê?  
Eu não tenho hérnia-de-disco,  
sofro é de **hérnia-de-CD**...

(FABIANO, 2008, p. 13)

Neste caso, o autor explora a polissemia da unidade lexical “disco”, entre disco vertebral e disco fonográfico. Faz um chiste com o nome de uma doença (hérnia-de-disco), evocando o arcaísmo que se tornou a palavra “disco” no sentido de LP (*long play*). Ora, como bem nos lembra Coutinho, uma palavra se torna arcaica quando seu referencial deixa de existir, tendo em vista “o desaparecimento das instituições, costumes e objetos” (COUTINHO, 1976, p. 212). Como o LP foi substituído pelo CD (*Compact Disc*), o enunciador cria uma inédita analogia entre “disco” do composto hérnia-de-disco e “disco” de vinil.

No primeiro verso, o enunciador diz que é um sujeito “moderno” (ao menos na perspectiva de um falante em 2008...). Ora, sendo moderno, não poderia ser associado ao disco, mas ao CD. Daí que, seguindo esse raciocínio, nada mais

apropriado do que substituir o elemento do composto. Logo a unidade lexical “hérnia-de-disco” dá lugar à unidade lexical “hérnia-de-CD”, formada pela substituição do elemento vernáculo “disco” pelo anglicismo CD. Nada mais natural, no contexto criado pelo enunciador, que a substituição de disco por CD, como se o disco do composto se referisse ao mesmo disco implícito na unidade lexical CD.

A trova humorística não poderia prescindir do chiste com a figura do bêbado, trágica mas engraçada para textos de humor, como já mencionamos anteriormente:

Pra animar o arrasta-pé,  
Zé Bebum achou melhor  
misturar o mi com ré  
e tocar em **mé maior!**

(BRUNA, 1994, p. 5)

Trata-se de um clichê humorístico, assim como outros, revitalizado pela escolha lexical. O personagem é chamado de “Zé Bebum”, cujo nome denota um ser humano qualquer, sem traços particularizantes, exceto sua condição de alcoólatra.

O terceiro verso (“misturar o mi com ré”) sugere que seja um músico contratado para tocar em uma festa (“animar”), provavelmente realizada em um ambiente rural (“arrasta-pé”). Geralmente em festas as pessoas ficam embriagadas não apenas pelo excesso, mas também pela mistura de tipos diferentes de bebidas (na maior parte das vezes destilados). Essa mistura, no caso do personagem, se dá não apenas nas notas musicais, mi e ré, mas no “mé” (“cachaça”). Em vez de tocar em mi ou ré maior, toca em “mé maior”, isto é, embriaga-se.

“Mé maior” é uma formação muito expressiva não só por se espelhar em “mi e ré maior”, mas também por que a primeira base – “mé” – embora seja um truncamento da unidade lexical “mel” (com apócope da consoante final), poderia ser reinterpretada, neste contexto, como um *blend*, isto é, como um cruzamento lexical entre as unidades lexicais “mi” e “ré”. Trata-se de uma composição sintagmática porque “mé” não pode ser dissociado de “maior”: segundo o enunciado, é uma “nota musical” específica produzida por um bêbado.

Um dos motes do humor é a sátira ao que é considerado defeito físico. Tudo o que é considerado “defeito” – tanto a obesidade quanto a magreza excessiva – é tematizado pelo humor, como no caso a seguir:

Brigam dois magros. Depois  
de apaziguados, eu ouço  
que o corpo-a-corpo entre os dois

foi um combate **osso-a-osso...**  
(WAENY, 1982)

Tendo como base a unidade lexical composta “corpo a corpo”, o enunciador cria a analogia “osso a osso”, isto é, um combate “corpo a corpo” entre duas pessoas muito magras.

O chiste é construído a partir da ideia corriqueira de se associar a magreza ao osso (“João está pele e osso”, por exemplo). O falante apela à sua memória discursiva (associação da magreza com os ossos e a forma “corpo a corpo”) para construir o seu enunciado.

Não se trata de um chiste muito “engraçado”, na expectativa que normalmente temos em relação ao humor, que é o riso desbragado. Entretanto, mesmo sendo um chiste relativamente simples, podemos dizer que a analogia (osso a osso = corpo a corpo) é uma marca linguística significativa que nos permite compreender traços “estruturais” de como os recursos disponíveis no sistema linguístico podem ser colocados em ação pelo falante. Podemos não rir tanto da imagem de ossos brigando como se fossem caveiras ou esqueletos, mas podemos supor que outras formas análogas nós mesmos poderíamos criar para fazer um chiste.

“Tiro ao alvo” é um esporte olímpico, que serve como matriz para a analogia da trova a seguir:

Os passarinhos da praça  
não podem nem ver um calvo:  
- Na careca de um que passa  
praticam... **“titica ao alvo”!**  
(OLIVEIRA, 1996)

Tomando como referência “tiro ao alvo”, o enunciador cria uma jocosa analogia, substituindo os elementos “atirador” e “alvo” por “passarinhos” e “calvo” (=careca).

Os “passarinhos da praça” adquirem o *status* “atiradores”, cujo esporte é fazer das carecas dos passantes o alvo para o seu “tiro”, isto é, as suas fezes, tornando a praça uma espécie de campo de tiro, em que eles são franco-atiradores e os carecas, sua predileção, viram alvo de seus “projéteis” malcheirosos.

Trata-se de um humor escatológico, “suavizado” pelo sugestivo neologismo “titica ao alvo”, em que se cria uma analogia entre fezes e tiro, por meio da lexia complexa estável, “titica ao alvo”.

### 3.2.3.1.1 A derivação: prefixação e sufixação em cena

A derivação é um processo de formação de palavras bastante produtivo em Português (ALVES, 2007, p. 14) e, sendo assim, não deveria causar surpresa que também esteja presente na criação de palavras com finalidade humorística.

O que de imediato se pode perceber é que, assim como em outros processos, a combinação inusitada de prefixos e sufixos também tenciona o efeito surpresa. Se aceitarmos a tese de Lapa, de que “as palavras suscitam em nós a imagem das coisas a que se referem” (1975, p. 9), então as possibilidades infinitas de manipulação de prefixos e sufixos nos permitem evocar novas coisas, estabelecendo uma “atmosfera fantasiosa” (1975, p. 10) à qual nós, enquanto enunciatários e objetos desse riso, aderimos.

Há cinco processos de derivação, a saber, a prefixação, a sufixação, a parassíntese, a conversão categorial (também chamada de derivação imprópria) e a derivação regressiva. Como em nosso *corpus* coletamos apenas cinco casos de prefixação e um de sufixação, nos ateremos apenas a estes dois processos.

Na derivação por prefixação, um morfema derivacional se antepõe a uma base e, segundo nos lembra Alves, “ao unir-se a uma base, o prefixo exerce a função de acrescentar-lhe variados significados: grandeza, exagero, oposição, pequenez, repetição...” (2007, p. 15).

Isso quer dizer basicamente que o morfema prefixal introduz uma mudança no sentido da unidade lexical primitiva, de modo que, a partir de morfemas comuns no repertório linguístico de qualquer falante, é possível criar uma rede infinita de significados.

Sem nos delongarmos na questão, podemos citar o prefixo *des-*, cujos sentidos mais usuais são de oposição ou separação. Em tempos recentes, em um áudio que circulou no Brasil pelo *whatsapp*, um indivíduo dizia que estava *deson-line*<sup>55</sup>, isto é, não estava conectado à Internet. Esse esdrúxulo neologismo, dito com naturalidade por um falante aparentemente de baixo (ou nulo) letramento, no

---

<sup>55</sup> Aliás, como grafar essa lexia excêntrica? É uma unidade lexical tão bizarra, que gera dúvidas até na sua representação escrita. Visto que Houaiss (2009) registra o verbete *on-line*, com traço de união, a anteposição de um prefixo implica a violação da ortografia, o que não é um “problema” assim tão sério, evidentemente.

contexto das redes sociais, foi reproduzido com finalidades cômicas, embora certamente não tenha sido essa a intencionalidade do seu suposto criador.

Trata-se de uma amostra da espantosa vitalidade do prefixo *des-* e mesmo de suas possibilidades expressivas. Embora não seja anteposto a qualquer base de forma indiscriminada, é possível romper os bloqueios naturais do sistema e criar sentidos expressivos, como fizeram poetas do calibre de Drummond ou Manoel de Barros.

Por outro lado, na derivação sufixal, um elemento é posposto a uma base. Trata-se, como lembra Alves, “de um elemento de caráter não-autônomo e recorrente” (2007, p. 29), de forma que é um processo de formação de palavras muito produtivo em português, embora tenhamos colhidos apenas um caso:

As ocorrências de neologismos por derivação em nosso *corpus*, embora numericamente diminutas em cotejo com outros processos, são significativas por causa do grau de estranheza que provocam: as derivações são tecnicamente possíveis no sistema linguístico, mas só passam a existir fora dessa virtualidade por causa de um *insight* do enunciador.

Podemos visualizar as derivações na tabela a seguir:

**Tabela 13 – A expressividade da prefixação e da sufixação**

Prefixação	antivinho
	despula
	minigente
	minivergonha
	subversos
Sufixação	chifregate

Primeiramente vejamos os cinco casos de derivação, em que temos quatro prefixos de uso bastante corriqueiro: *anti-*, *des-*, *mini-* e *sub-*. Analisemos detidamente cada um.

Um morfema bastante fecundo na língua é o prefixo grego *anti-*, que tem sentido de oposição ou contrariedade, habilmente empregado por Elton Carvalho na seguinte trova:

Mesmo embebida em carinho,

sabendo tudo de cor,  
a coroa é o **antivinho**;  
quanto mais velha... pior!

(CARVALHO, 1993. p. 16)

A respeito do prefixo *anti-*, Alves esclarece que é “muito fecundo contemporaneamente” e “denota o valor opositivo de ‘contrário a alguma coisa ou alguém’, ao justapor-se a bases substantivas (comuns e próprias), adjetivas, sintagmáticas e acronímicas” (2007, p. 16). Assim, usa-se o prefixo *anti-* para expressar contrariedade ou oposição a ideias ou pessoas, por exemplo.

Já que o prefixo *anti-* denota contrariedade ou oposição, o neologismo “antivinho” (anti + vinho) tem o sentido de alguém contrário ao vinho, não no sentido de alguém abstinente ou contrário a bebidas alcóolicas, mas em seu sentido ontológico, isto é, da própria natureza do ser, um “vinho ao contrário”.

A partir do substantivo “coroa” (“pessoa de meia idade”, que Aulete registra como sendo gíria), faz-se referência ao dito popular de que o vinho é uma bebida que “quanto mais velha, melhor”. Assim, a mulher de meia-idade, ao contrário do vinho não é melhor quanto mais velha, mas é pior. Conquanto seja um tipo de humor sexista e de mau gosto, poderíamos mudar o ponto de vista para o feminino: o homem também seria um “antivinho” com o passar do tempo.

O próximo é um caso que veicula preconceitos, como ocorre com frequência no humor. Seu registro vale a pena mais pelo emprego inusitado da prefixação:

Na casa da viuvinha  
um “fantasma” me apavora:  
pula a janela à noitinha  
e despula pela aurora!

(MAX, 1996)

Embora seja a única ocorrência em nosso *corpus*, o prefixo *des-* é bastante produtivo na formação de palavras no Português. Como lembra Alves, antepõe-se a “bases de natureza substantival, adjetival e verbal e manifesta, sobretudo, o valor de “separação da base a que se associa” (ALVES, 2007, p. 16).

Essa ideia de separação fica evidente na forma *despula* (des + pula), que traduz a ação contrária do presente do indicativo de *pular*. O fantasma “pula” à noite e “despula” na parte da manhã.

O humor sexista da composição se constrói a partir da escolha das unidades *viuvinha*, *fantasma* e *apavora*, que constrói a imagem de mulher que mora só (o sufixo de diminutivo *-inha* denota a ideia de uma viúva jovem), as aspas na unidade



lexical *fantasma* denotam e que se trata de um homem vivo. A forma verbal que termina o segundo verso (*apavora*) introduz no enunciado um juízo de valor, como se a voz de um “narrador” (*me*) censurasse o comportamento do personagem.

Assim como no próximo caso, estamos diante do que Possenti chama de “humor reacionário” (POSSENTI, 1998, p. 49). É um riso que censura um comportamento considerado inadequado pelo enunciador em conformidade com a mentalidade do contexto de sua enunciação. Mas a forma neológica criada pelo enunciador – *despula* (a ação contrária a *pular*) – demonstra a vivacidade da língua e as possibilidades expressivas do prefixo *des-*. Pena que essa vivacidade nos desperte um leve sorriso mais pelo chiste linguístico em si do que pelo “humor” do enunciado propriamente dito.

No caso seguinte, apesar de também nos depararmos com um humor questionável, de claras intenções moralizantes, vale a pena seu registro:

Beijar com muito apetite  
pode ser inconsequente:  
em lugar de meningite,  
pode dar é **minigente**...

(MURAD, 1975)

O humor se constrói com a criação da prefixação “minigente” (pref. “mini” + “gente”), a partir da semelhança fonológica entre “meningite” e “minigente”, ambas com o mesmo número de fonemas consonantais e na mesma sequência: /m/, /n/, /g/ e /t/. A única diferença se dá nos fonemas vocálicos, que se alternam entre orais e nasais. Essa semelhança fonológica causa um efeito-surpresa, ao associar um nome de doença com a unidade neológica.

Trata-se de um humor com temática sexual, que se desvaloriza pelo emprego do adjetivo “inconsequente”, que introduz no enunciado um juízo de valor, um moralismo que não cabe em um texto humorístico, mas que relativizamos por levar em conta o contexto de produção e a datação da ocorrência: 1975.

Apesar dessas limitações, no plano da expressão temos duas combinatórias expressivas nas rimas *apetite/meningite* e *inconsequente/minigente*, impensáveis na lírica mas possíveis e discursivamente eficientes no humorismo.

O chiste da trova seguinte se expressa pelo emprego de uma nova unidade igualmente construída com o prefixo “mini”:

Para certa minissaia,

a garotinha que sonha  
precisa pouca fazenda  
e muita **minivergonha**.

(SOUZA, 1972, p. 187)

Neste caso, o humor se constrói pelo paralelismo entre “minissaia” e “minivergonha”. Já que a garotinha sonha usar minissaia, precisa ter, proporcional e inversamente, “minivergonha”. A palavra “minivergonha” é grande, desproporcional ao seu sentido, tomando quase todo o espaço do verso.

Constrói-se o humor pelo paralelismo entre dois adjetivos, “pouca”, referente ao substantivo “fazenda” (“tecido”) e “muita”, referente ao substantivo neológico “minivergonha”. As rimas entre os versos *sonha/minivergonha* é expressiva justamente por uma das unidades ser neológica.

Há de se levar em conta a datação da ocorrência (1972 em livro, talvez surgida pouco antes) e o contexto da época, de uma sociedade mais conservadora e retrógrada em termos de costumes. A chamada “revolução sexual” e a liberalização da mulher não agradavam a muitos homens. Nos dias de hoje, esse chiste não se sustentaria e ganharia vaias, em vez de risos, provavelmente.

Sobre o prefixo “mini”, cabe lembrarmos as considerações de Correia e Lemos sobre “neologia de língua”. Sobre esse tipo de neologismo, pontuam as autoras:

que são unidades lexicais do discurso que, por não se distinguirem das restantes unidades lexicais da língua (*elas correspondem apenas à atualização da competência derivacional dos falantes*), não despertam qualquer sentimento de novidade dos falantes (2005, p. 14, grifos nossos)

A seguir, exemplificam com os sufixos –mente e –vel, acrescentando que as unidades resultantes são neologismos apenas por “não se encontrarem nos dicionários” (2005, p. 14).

Entendemos que as derivações com o prefixo mini– podem ser consideradas casos de *neologia de língua*. Já que as autoras questionam que, dadas as suas características de não idiossincráticas, tais unidades não necessitam ser registradas, podemos nos questionar por que Houaiss (2009) registra verbetes como “minibar”, “minibiblioteca”, “minicalculadora”, “miniconto”, “minidesvalorização”, “minigolfe”, e não outros.

É a “atualização da competência derivacional dos falantes” que possibilita a criação de uma unidade como “minivergonha” (ou “minigente”, que poderíamos,

dentro do contexto, considerar também como criação analógica). Mesmo que um falante comum não seja humorista ou poeta, é capaz de criar diversos neologismos com o prefixo “mini”.

No próximo caso, temos um humor de cunho metalinguístico:

Entre os meus medos diversos,  
um só me deixa apreensivo:  
é que, fazendo **subversos**,  
me prendam por subversivo...

(CARVALHO, 1993, p. 19)

Mais um caso em que a leitura é comprometida pela ancoragem enunciativa, em que se exige conhecimento extralinguístico para sua compreensão. O humor se dá pela contraposição entre o adjetivo *subversivo*, de largo emprego no Brasil durante o Governo Militar (1964-1985) e o substantivo neológico *subverso*, isto é, um “verso inferior”.

Se admitirmos que, do ponto de vista diacrônico, *sub-* em *subversão* e *subversivo* (= destruição, aniquilamento) tenha valor de “ação furtiva, oculta” (HOUAISS, 2009), o humor do enunciado se faz pela contraposição de sentidos entre o prefixo nas unidades *subverso* (inferioridade) e *subversivo* (ação furtiva). Também é relevante a semelhança fonológica entre as duas unidades, que apresentam uma sequência de fonemas consonantais quase idêntica: “subverso”: /s/, /b/, /v/, /r/, /s/ e “subversivo”: /s/, /b/, /v/, /r/, /s/, /v/.

O único caso de neologismo por sufixação encontrado em nosso *corpus* é formado com o sufixo –gate:

Hoje que a vaca Mimosa  
“pula a cerca” e “esconde o leite”,  
o touro, perdendo a prosa,  
instaurou um “Chifregate”...

(LUCIMAR, 1987)

Gonçalves explica o surgimento de novos formativos na língua, lembrando que falantes podem reinterpretar determinada palavra existente, nativa ou estrangeira.

O *splinter* ou *xenoconstituente* é um “elemento morfológico recém-criado em inglês a partir de processos como o truncamento e a abreviação” (2016, p. 86). O autor cita os casos de *ciber-* (encurtamento de *cybernetic*) e *e-* (abreviação de *eletronic*). Para Alves, o xenoconstituente *Gate* tem inequívoco valor sufixal e integra

unidades lexicais substantivas “denotativas de corrupção e de mau uso do dinheiro público” (2007, p. 40).

O neologismo *Chifregate* se processa a partir do elemento formador *-gate*, espelhado em *Watergate*, escândalo político ocorrido em 1972 nos Estados Unidos. *Watergate* era o nome de um edifício em Washington onde funcionava o Comitê Nacional do Partido Democrata, alvo de uma operação clandestina de espões que foram detidos tentando fotografar documentos e instalar aparelhos de escuta. Jornalistas estabeleceram ligações entre a ação criminosa e o então presidente republicano Richard Nixon, que foi obrigado a renunciar por causa do escândalo.

O que nos interessa particularmente é que *-gate*, originalmente um substantivo primitivo, perdeu o significado original de “portão”, adquiriu status de sufixo e um novo significado, produzindo diversas unidades com a ideia de “escândalo”, todas espelhadas em *Watergate*.

Mais recentemente, em 2007, a imprensa brasileira cunhou o neologismo *Renangate*, escândalo político envolvendo o senador brasileiro Renan Calheiros, então presidente do Senado Federal, acusado de receber dinheiro de um lobista.

*Chifregate* traduz a ideia de um escândalo de adultério no mundo animal (lembrando Bergson, para quem rimos dos animais porque projetamos neles características humanas), em que uma vaca “pula a cerca” (= tem relações extraconjugais) e “esconde o leite” (= nega-se a ter relações sexuais com o parceiro), fazendo com que este instaure um inquérito, que recebe o sugestivo nome de “chifregate”, em que “chifre”, de modo ambivalente, se refere tanto ao apêndice ósseo propriamente dito (denotação), como também à traição (conotação).

Para se produzir o efeito humorístico, a autora criou uma cenografia do mundo animal, empregando unidades lexicais ligadas ao folclore e que têm sema de sexualidade, *vaca* (unidade empregada de forma injuriosa a mulheres), *chifre* (levar chifre = ser traído) e *touro* (o nome do animal é associado a homens traídos).

Trata-se de humor sexista atenuado por se tratar realmente de personagens do mundo animal e não como uma fábula. O riso se dá justamente porque são animais de fato. O leitor percebe que não está diante de uma fábula, mas ri porque projeta nos personagens características antropomórficas, o que parece coadunar-se à tese de Henri Bergson.

### 3.2.3.1.2 A composição: unindo para fazer rir

As unidades compostas, como a própria nomenclatura indica, são lexias formadas por mais de uma base. Como coletamos apenas casos de justaposição e de composições sintagmáticas, nos ateremos somente a estes dois processos.

A respeito da justaposição, Alves lembra que a unidade lexical composta “funciona morfológica e semanticamente como um único elemento... revela um caráter sintático, subordinativo ou coordenativo” (2007, p. 41).

Na justaposição, duas bases são unidas para formar uma nova unidade. A ligação semântica entre ambas é perceptível nas cinco ocorrências abaixo.

**Tabela 14 – O humor em criações por justaposição**

Justaposição	armariofobia
	sografobia
	careca-cabeludo
	navio-bordel
	sogra-madrasta

As duas primeiras unidades lexicais são formadas pela posposição do radical grego *fobia* a duas bases de língua portuguesa, resultando em dois compostos híbridos, *armariofobia* e *sografobia*:

Trancado em pequeno armário,  
para escapar da tosquia  
de um marido armado, o Mário  
tem hoje armariofobia...

(VASQUES FILHO, 1979)

A trova tem como tema o amante que se esconde dentro de um guarda-roupa (mais uma!), um clichê recorrente em textos de humor. Novamente, a marca de autor busca de alguma forma contornar o banal: *Mário* se escondeu no armário e apesar do nome próprio que parece ser colocado no poema apenas por causa da rima, a trova ganha expressividade pelo neologismo “armariofobia”, ou seja, o amante tem medo de armário, embora o medo não seja tanto do móvel em si, mas de ser descoberto e “tosquiado” (morto) por um marido furioso.

Assunto infalível, a sogra é a “antimusa” do humor, capaz de deixar alguém doente, como na trova de José Valdez de Castro Moura:

Que pena! Ficou pirado,  
mordeu alguém outro dia,  
e agora sofre, o coitado,  
da tal de “sografobia”!

(2000)

A chamada teoria clássica das neuroses classifica uma série de estados de angústia, tais como “agorafobia” (pânico em multidões), “claustrofobia” (medo de lugares fechados) etc. Neste caso, o enunciador cria uma nova doença, a “aversão a sogras”, ou “sografobia” (*sogra* + *fobia*), ligada ao adjetivo do final do primeiro verso, “pirado” (“louco”), que rima com “coitado” (“infeliz”), no terceiro verso, de modo a criar um contexto de infortúnio.

Assim como a fobia de armário, a fobia de sogra é um estado neurótico de quem se sente infeliz por causa de uma situação da qual não tem absolutamente nenhum controle. O infortúnio é explicado pelo neologismo que, aparentemente, estabelece um diálogo intertextual com “hidrofobia” (= raiva), sugerida pelo segundo verso (“mordeu alguém”). Assim, a “sografobia” é uma doença completa: é física (como a raiva, ou hidrofobia) e psicossomática (como os transtornos de ansiedade).

Um dos temas habituais do humor é a zombaria a características físicas consideradas “defeitos”, como a calvície:

Tem cabelos só dos lados;  
mas como há jeito pra tudo,  
ele faz uns repuxados  
e é um **careca-cabeludo!**

(NEVES, 2007, p. 99)

A calvície como característica indesejável é apresentada nos dois primeiros versos, ligados pela conjunção adversativa “mas”, de forma que ter “cabelos só dos lados” é condição que precisa de “jeito” (= solução).

A introdução do substantivo “repuxados” sugere um arranjo improvisado: o homem, que só tem cabelos das laterais, deixa-os crescer e puxa-os para o alto da cabeça, formando uma imagem grotesca, reforçada pela justaposição de dois antônimos como uma única unidade lexical, a lexia composta “careca-cabeludo”.

O composto tem caráter coordenativo e introduz um paradoxo no enunciado: o sujeito possui dois predicativos, é careca e cabeludo ao mesmo tempo, possível apenas pelo arranjo esdrúxulo feito com os cabelos laterais.

As rimas também desempenham um papel essencial no enunciado: a expressiva combinatória entre lados/repuxados, dois substantivos de associação não previsível, e entre a palavra gramatical “tudo” com composto neológico “careca-cabeludo”.

As anedotas de português são folclóricas na cultura brasileira. Em tais histórias, o lusitano é invariavelmente representado como um homem ignorante com problemas de cognição. No caso a seguir, segue-se o padrão temático à risca, mas com um toque de criatividade na escolha das palavras:

Por um engano semântico,  
deu mancada o Seu Manoel,  
que pensou que "TRANSAatlântico"  
fosse um **navio-bordel!**

(HAGEN, 1994)

O chiste é essencialmente linguístico e parte de um suposto equívoco de leitura da unidade lexical “transatlântico”, compreendida não como uma derivação prefixal (trans + Atlântico) mas como composição aglutinada (transa + Atlântico), em que o prefixo “trans” (= além de, para lá de, depois de) é lido como “transa” (= faz sexo). A partir da leitura não *bona fide* do prefixo, compreendido como base, cria-se o neologismo correspondente ao novo sentido dado à unidade “transatlântico”.

A composição é formada pela justaposição das duas bases – navio e bordel – de modo a agregar o significado básico de uma à outra. Nesse processo pressupõe-se a coordenação: a embarcação é navio e bordel ao mesmo tempo.

O enunciado é bem construído em todos os seus detalhes: o enunciador revela tratar-se de um “engano semântico” (= equívoco de sentido), criando um combinatória expressiva com a rima entre *semântico* e *transatlântico*, independentemente do significado que se atribua à unidade “transatlântico”. Neste caso, também, um homem afoito (não poderia ser uma mulher), com “más intenções”, ao pensar que embarcava em um “navio-bordel”, onde encontraria prostitutas.

O “engano semântico” não teria relevo se o personagem não se chamasse “Manoel”, logo, um português. Para o chiste funcionar, o personagem retratado deve corresponder ao estereótipo de alguém desprovido de inteligência, daí a figura do lusitano: em nosso folclore humorístico abundam anedotas de portugueses e de loiras com esse mote.

Consequentemente, a rima entre os versos pares (Manoel/navio-bordel) é expressiva também pelo seu aspecto inusitado: mesmo que considerássemos apenas o segundo elemento do composto (Manoel/bordel), ainda assim a combinatória fugiria do lugar-comum associado a várias escolhas de rimas.

A sogra, agente patógena da “sografobia”, é fruto de grande preocupação, segundo a trova de Newton Meyer de Azevedo:

Uniu-se a meu pai, nefasta,  
a mãe de minha mulher:  
é minha “**sogra-madrasta**”...  
e salve-se quem puder!!!  
(2001)

Além da sogra, outra figura normalmente tema de piadas ou de sentimentos negativos é a madrasta, símbolo da maldade em contos de fadas.

Aqui, há uma sacada genial, que é a união de duas figuras antipáticas num único contexto, por meio de um composto coordenativo. Ao se casar a sogra com o pai, o enunciador afirma ganhar uma “sogra-madrasta”, em que o aspecto coordenativo do composto é de total transparência: a sogra é sogra e madrasta *concomitantemente*.

O que também é relevante é a escolha das rimas: a sogra é chamada de “nefasta” (= funesto, prejudicial, que lembra a morte), uma escolha de adjetivo muito adequada ao contexto. A “sogra-madrasta” é uma figura nefasta justamente pela união de mau agouro. Nos versos pares também a rima é muito bem escolhida: *mulher* rima com *puder*, da expressão “salve-se quem puder”, que sugere tragédia, desgraça ou calamidade por causa do excesso de infortúnio que é a união de duas condições indesejadas numa única personalidade: se é possível evitar a sogra, como evitar a esposa do próprio pai?

Ainda segundo Alves, “processa-se a composição sintagmática quando os membros integrantes de um segmento frasal encontram-se numa íntima relação sintática, tanto morfológica quanto semanticamente, de forma a constituírem uma única unidade léxica” (2007, p. 50). Nos casos de composição sintagmática há uma fusão entre os significados de duas lexias, de modo a se formar uma terceira: A+B=C. Diferentemente da justaposição, em que os elementos formadores são unidos por hífen ou sem espaçamento gráfico (*guarda-roupa*, *passatempo*), na



composição sintagmática os elementos do composto são separados graficamente por espaço em branco (*produção independente*).

Um exemplo de composição sintagmática é o composto pejorativo *bolsa esmola*, criado analogicamente nas redes sociais a partir de *bolsa família* (é também uma criação analógica). Trata-se da junção de *bolsa* (família) + *esmola*, cujo significado é de *bolsa* (= ajuda financeira) que é *esmola*. A pejoratividade está no contexto: criada por antipatizantes de políticas sociais, a lexia composta *bolsa esmola* produz um inequívoco sentido de crítica e preconceito.

**Tabela 15 – O efeito cômico da composição sintagmática**

Composições sintagmáticas	download de bebê
	museu roncadador
	rodízio de chuchu

Veremos nos casos abaixo como essa íntima relação sintática se processa em unidades formadoras que já existem na língua mas são combinadas de forma a suscitar a imagem inusitada.

A primeira composição é ilustrativa de como as criações neológicas podem romper com a expectativa e criar efeitos expressivos:

Amigo/Amiga, reparto  
este espanto com você:  
- o parto não é mais parto;  
é **download de bebê**...

(ASSIS, 2010, p. 177)

O primeiro desvio é a forma Amigo/Amiga, que além de graficamente inusitada, introduz no texto um traço de oralidade, simulando uma conversa com o enunciatário, sugerida pelo vocativo com que se começa um discurso.

Nos dois versos do meio, confessa ter um “espanto” porque não existe mais “parto”. Utilizando um termo técnico da Informática como chave de seu chiste, o enunciador deliberadamente rompe a isotopia da unidade “parto” e cria uma impertinência semântica com o emprego do anglicismo *download* no expressivo sintagma “download de bebê”, como se um bebê fosse um arquivo.

Neste caso, o autor alude não só à Era da Informática e à mudança tecnológica propriamente dita, mas à mudança na mentalidade e na cosmovisão da

sociedade. “Parto” sempre será “parto”, mas é como se, com os avanços do progresso, as coisas simples e cotidianas do homem tivessem perdido seus traços de humanidade.

Essa perda de humanidade e robotização do homem, escravo da máquina e do progresso, é tematizada pela adoção de *download de bebê* como um novo sinônimo para a palavra *parto*.

Mais próximo do chiste, o humor do enunciado não é anedótico, não revela a intenção de induzir a sonoras gargalhadas, como são as anedotas de cunho sexual, por exemplo, mas de provocar um leve sorriso, mais de cunho reflexivo e filosófico – intelectual, portanto – do que propriamente galhofeiro.

O casamento enquanto instituição também é tema bastante explorado pelo humor, como na trova abaixo:

Casamento traz enganos,  
pois seu muso inspirador  
pode virar, depois de anos,  
o seu **museu roncador!**

(PACCOLA, 2012)

O humor do enunciado é produzido não apenas pelo chiste do tédio no casamento (“traz enganos”), mas pela forma masculina “muso”. Em vez de “musa inspiradora” temos um “muso inspirador”, que, com o passar do tempo (“depois de anos”) deixa de inspirar a amada, transformando-se num indigesto “museu”, enquanto “inspirador” cede lugar a “roncador”.

Tem-se, assim, formado o sintagma “museu roncador”. Não é apenas “museu” ou “roncador”, mas a junção coordenativa de ambos os elementos: é velho e ronca, inconvenientemente, muito distante do jovem bonito de outrora.

O humor explora um tema convencional, que é o tédio do casamento provocado pela passagem do tempo, mas nesse caso há um toque de criatividade pela criação da lexia composta “museu roncador”.

Novamente uma trova que faz um chiste com a figura da sogra:

Minha sogra é uma desgraça,  
magricela e jururu:  
A coroa é mais sem graça  
que **rodízio de chuchu!**

(HAGEN, 1988)

O primeiro verso já apresenta uma sentença que provoca o riso, “minha sogra é uma desgraça”. O predicativo do sujeito “desgraça” (substantivo) completa-se por

dois adjetivos, “magricela” e “jururu” (= tristonho, melancólico). Cria-se, então, a imagem de uma pessoa sem graça, o que é dito explicitamente no terceiro verso.

O paroxismo da imagem desabonadora de uma pessoa sem graça é reforçado pelo surpreendente sintagma “rodízio de chuchu”, bem urdido porque o chuchu é uma leguminosa tida como insípida, de forma que o enunciado explora a ambivalência entre conotação e denotação: o chuchu é insípido denotativamente, enquanto a sogra o é conotativamente.

Como rodízio evoca a ideia de alimentos em fartura (carne e pizza, normalmente), tal ideia não é associada a alimentos como saladas ou legumes. Um rodízio de chuchu seria sem dúvida um pesadelo e bastante desagradável para pessoas que apreciam os prazeres da boa mesa, logo a sogra é realmente uma “desgraça”.

O enunciado se completa pela escolha das rimas “jururu” e “chuchu”, uma combinatória não previsível, ambas coesivamente ligadas ao mesmo referente.

### 3.2.3.1.3 O cruzamento lexical: um estranho no ninho

Certos processos de formação de palavras têm uma posição marginal em nossa tradição, nem sempre devidamente descritos pela gramática tradicional. Tais processos envolvem a ruptura e a deformação de significantes. Embora haja vários, ressaltamos o cruzamento lexical (amalgamas ou *blends*).

De acordo com Gonçalves, embora o português seja uma língua de morfologia predominantemente aglutinativa, também faz uso de processos não concatenativos, sendo “expressar carga emocional variada” um dos objetivos desses processos (2006, p. 220).

As unidades lexicais formadas por esses processos provocam o estranhamento por se constituírem formações irregulares em nosso vocabulário. O autor relembra que tradicionalmente tais processos receberam pouca ou nenhuma atenção de estudiosos.

Dentre tais processos, o cruzamento lexical é bastante utilizado para a expressão da sátira e do humor e está presente em nosso *corpus* materializado em criações bastante expressivas.

A despeito de seu largo emprego no idioma, não tem recebido atenção de nossos gramáticos, figurando como um processo marginal de formação de palavras. Cunha e Cintra, por exemplo, nem o mencionam entre os processos de formação de palavras. Bechara, chamando-o meramente de *conversão*, dedica apenas algumas poucas linhas ao fenômeno.

Mais recentemente, porém, os estudos da linguagem têm dedicado mais atenção ao tema. No Brasil, autores como Martins (2012 [1989]), Alves (2007 [1990]), Cardoso (2010, 2013) e Gonçalves (2016), com um olhar mais nítido e um enfoque mais apurado, realizaram estudos específicos, trazendo grandes contribuições para os estudos morfológicos e estilísticos.

Martins assim define os cruzamentos lexicais: “Consistem na fusão de duas palavras que têm alguns fonemas comuns, os quais propiciam a soldagem. A sua formação revela criatividade, espírito, e sua força expressiva resulta da síntese de significados e do inesperado da combinação” (2012, p. 156). A autora cita o substantivo “enxadachim”, criado por Guimarães Rosa, amálgama das unidades lexicais *enxada* + [*espada*]chim, em que o herói luta pela sobrevivência com uma enxada, assim como um espadachim luta com uma espada ou sabre.

Também chamado de *blend*, amálgama, palavra-valise ou *portmanteau*, o cruzamento lexical se caracteriza pelo truncamento fonético das bases. Alves explica que “duas bases são privadas de parte de seus elementos para constituírem um novo item léxico: uma perde sua parte final e outra, sua parte inicial” (2007, p. 69). A autora cita os exemplos brasiguaió, [brasi]leiro + para[guaió], cantriz, [cant]ora + a[triz] e showmício, [show] + co[mício].

Cardoso, por sua vez, acrescenta que se trata

de um processo diferente em que unidades lexicais se mesclam formando outra unidade, sem, entretanto, manterem obrigatoriamente seus radicais. Há casos em que se mantém a parte inicial de uma unidade e a parte final de outra (portunhol), há casos em que uma unidade mantém sua integridade morfofonológica e outra sofre uma ruptura (showmício), e há casos em que uma unidade adentra-se na outra (chafé, lixeratura, namorido), havendo entre elas uma intersecção lexical (2010, p. 215).

O estudo de Cardoso, embora também focalize o texto literário, diferentemente de Martins colhe exemplos da língua comum, em particular da imprensa. Nesse estudo, depois retomado e ampliado em 2013, a autora ainda acrescenta os seguintes exemplos: *motel* (motor + hotel, já dicionarizado, de modo

que perdeu a expressividade), *Bill Pinton* (Bill Clinton + pinto), *Martaxa* (Marta + taxa), *Peiticeira* (peito + Feiticeira), *Lucianta* (Luciana + anta), *Febemdiru* (FEBEM + Carandiru).

Exemplos de cruzamento lexical criados mais recentemente e colocados em circulação pelas redes sociais são *Luladrão* (Lula + ladrão), *lularápido* (Lula + larápido), *Bolsominion* (Bolsonaro + *minion*), *Bolsolixo* (Bolsonaro + lixo). Não dispomos de datação desses neologismos, mas empiricamente podemos afirmar que foram criados nesta década (isto é, no período a partir de 2011). Em 2019, com a notoriedade de Tábata Amaral (jovem eleita deputada federal por São Paulo) de Olavo de Carvalho, surgiram no *Facebook* os neologismos “*Tabatonta*” (Tábata + tonta) e *fiofólogo* (fiofó + filósofo).

O cruzamento lexical resulta em brincadeiras linguísticas, trocadilhos com o objetivo de fazer rir e, por vezes, como ressalta Cardoso, de expressar “pejoratividade” (2013, p. 251), como os últimos casos, de motivação política, exemplificam perfeitamente. Todavia, mais do que mera curiosidade, postulamos que tais usos linguísticos são típicos do humor de modo geral, como os próprios exemplos evidenciam. Como processo de formação neológica, é o cruzamento lexical ou amálgama que de modo mais intenso se relaciona ao humor e provoca os efeitos almejados pelo enunciador.

Nesse processo há um truncamento de sílabas de uma das bases ou de ambas. É importante lembrar que há uma relação entre o cruzamento lexical e o trocadilho, ou seja, o cruzamento lexical é também um jogo lexical. Podemos dizer que a fusão inusitada entre duas bases é um processo bastante produtivo e constitui um recurso muito frequente no humor – quer literário quer não – e quase sempre provoca o riso imediato.

Do ponto de vista estilístico, o cruzamento lexical constitui notável exemplo de desvio: é um processo bastante produtivo, mas quase sempre em contextos discursivamente marcados pelo humor – a ironia, a sátira, a pejoratividade – como se o truncamento do ponto de vista formal o contaminasse semanticamente de forma a tornar seu uso marginal dentro do sistema linguístico, isto é, uma lexia “estranha” empregada em contextos “estranhos”.

Entre as diversas trovas humorísticas que compõem o nosso *corpus*, destacamos quinze ocorrências de amálgamas, visualizadas na tabela abaixo:

**Tabela 16 – O efeito cômico dos cruzamentos lexicais**

<b>Cruzamentos lexicais</b>	alcológica
	borbonhoca /minhocoleta
	caronárias
	contrainvenção
	estelionaotário
	flautulência
	jumência
	honrrorosa
	moitel
	namuro
	ovocionado
	pormaior
	trombeijam
velhacidade	

Bêbados rendem infinitas anedotas, como podemos, mais uma vez, conferir, na trova de Joana D’Arc da Veiga:

O vulto mais preservado  
e embriagado de lógica  
é o que ficou hospedado  
numa Reserva Alcológica!  
(2010)

A criação “reserva alcológica” é espelhada em “reserva ecológica”, um caso em que a analogia se faz a partir de um *blend* (álcool/alcoólica + ecológica = alcológica). O bêbado, apesar da condição, é “embriagado de lógica”, isto é, ainda tem o raciocínio preservado a ponto de se hospedar não num hotel, mas numa reserva “alcológica”, o que combina com a sua condição. Trata-se de um exagero cômico porque “reserva ecológica” não é um lugar para hospedar ecologistas, mas uma área de preservação ambiental. Sugere-se, então, uma “reserva alcológica”, isto é, uma área para a preservação de bêbados...

No caso a seguir, de humor quase infantil, ocorre uma exploração lúdica das mesmas bases, que são fundidas duas vezes:

Se a gente cruzar minhoca  
com macho de borboleta,  
será que dá “**borbonhoca**”  
ou dará “**minhocoleta**”?

(FERREIRA, 1985)

O chiste é construído em cima da repetição das duas unidades lexicais, fundidas duas vezes: [borbo]leta + mi[nhoca] e [minhoc]a + borb[oleta].

O enunciador supõe o cruzamento entre um anelídeo – minhoca – e um inseto lepidóptero – a borboleta. Um eventual cruzamento entre dois animais tão díspares também implica o cruzamento entre as palavras que os nomeiam.

Embora seja um chiste quase infantil, não deixa de ser expressivo pela imagem inusitada que o enunciatário é levado a formar mentalmente e por causa das extravagantes palavras formadas por tal cruzamento.

O cruzamento excêntrico entre duas espécies tão díspares também resulta em dois amálgamas igualmente excêntricos: “borbonhoca” e “minhocoleta”. Um cruzamento surreal pede uma palavra surreal, apesar de tecnicamente possível...

Na seguinte criação, Arlindo Tadeu Hagen nos brinda com um chiste bastante expressivo:

Ao dar carona a um brotinho  
de formas extraordinárias,  
fez tanto esforço o velhinho  
que estourou as “**caronárias**”!

(1987)

O tema do homem idoso (rico, é claro) apaixonado por uma mulher jovem é um velho clichê humorístico<sup>56</sup>, o que já se evidencia inclusive pelo emprego do arcaísmo “brotinho”, gíria da década de 1960. Como, porém, o poeta consegue extrapolar o clichê, o senso comum, a piada pronta do coração de um homem idoso não resistindo ao furor sexual de uma mulher jovem?

A sexualidade é insinuada pelos segmentos “formas extraordinárias” e “fez tanto esforço”. Uma carona não depreende esforço físico, seja para um homem jovem seja para um homem idoso. Um homem jovem não faria esforço, então é necessário que seja o idoso, para que o texto configure tematicamente o clichê. O esforço é o ato sexual dentro do carro, o que sugere da parte de ambos “segundas intenções” tanto ao oferecer quanto ao aceitar a carona.

Mas as artérias coronárias do nosso pobre ancião não aguentam o esforço e

---

<sup>56</sup> Esse tipo humano foi “imortalizado” por Gil Vicente na farsa do *Velho da Horta*, já no século XVI.

ele as estoura. Mas não são simples coronárias, mas “caronárias”, isto é, as coronárias de um velho que deu carona para uma moça com intenções lúbricas.

Esse amálgama é particularmente expressivo porque as duas unidades lexicais são massas sonoras praticamente iguais. Em “caronária” é quase impossível determinar onde termina a primeira base e começa a segunda. Trata-se de [caro]na + coro[nária] ou [caron]a + coron[ária]? Isto acontece por duas razões, ambas de natureza fonológica: primeiro, ambas as bases possuem os mesmos fonemas consonantais, a saber, /c/, /r/ e /n/, e segundo, a sílaba postônica de carona é a mesma sílaba tônica de coronária. Apenas a vogal da primeira sílaba é diferente (a/o), o que torna a fusão perfeita.

A ludicidade das palavras é um convite ao bom humor: o amálgama “caronárias”, resultante da improvável fusão entre “carona” e “coronárias”, constitui a saída inteligente do autor para superar os limites do lugar-comum, daquilo que é tematicamente previsível.

O caso a seguir, de José Ouverney, é mais um exemplo de humor político:

Se um louco inventasse um dia  
vacina “anticorrupção”,  
alguém o condenaria:  
- crime de “contrainvenção”!!!  
(2018)

Tema frequente no anedotário e nas discussões políticas, a corrupção é o tema dessa trova, que imagina um “louco” criando uma “vacina anticorrupção”.

A escolha de “anticorrupção” é digna de nota porque se trata do fenômeno que Correia e Almeida chamam de neologia de língua, que não desperta o “sentimento de novidade” natural ao neologismo (CORREIA & ALMEIDA, 2012), sendo apenas a atualização da competência lexical do falante. De certo modo, podemos retomar o questionamento, como já o fizera Sandmann nos anos 90, da discricionariedade dos dicionários em abonar palavras iniciadas por determinados prefixos, em detrimento de outras com a mesma estruturação.

Seja como for, é a unidade lexical “anticorrupção”, seguindo a produtividade do prefixo *anti-* em unidades como “antigripal” ou “antirrábico”, por exemplo, como se “corrupção” fosse uma doença que necessitasse de uma vacina. O humor do enunciado se instaura com a escolha da unidade lexical “louco”, criando o paradoxo



de uma vacina anticorrupção ser criada por um louco, de forma que ser corrupto é natural.

O louco, portanto, seria “condenado”, e não exaltado ou premiado por sua benfeitoria. Essa condenação se dá em razão de uma “contrainvenção” (contravenção + invenção), um cruzamento lexical que significa “transgressão da lei”. O inventor da vacina é, ao mesmo tempo, um “contraventor” e “contrainventor”, pois inventou algo contra os interesses vigentes, isto é, ao contrário do normal, do esperado, a corrupção é a lei.

Trata-se de um exemplo da visão crítica que a política desperta no imaginário. Possenti (1998), ao tratar do humor político, afirma que certos traços mudam apenas de sujeito, fazendo com que as piadas permaneçam atuais porque fazem uma crítica ao todo e não a particularidades. É o que vemos no exemplo em questão. Trata-se de um texto publicado em 2018, mas que poderia ser de 20, 30 ou 40 anos antes (ou depois), que teria a mesma eficácia linguística.

José Ouverney também explora de maneira hábil o cruzamento lexical, criando um amálgama bastante expressivo:

O crime foi tão manjado;  
o réu era tão primário  
que, na ficha do coitado,  
constou: "**ESTELIONAOTÁRIO**"!  
(2008, p. 24)

A criação *estelionaotário* (esteliona[tário] + otário) está relacionada a *manjado*, *primário* e *coitado*. O personagem é retratado como um criminoso incompetente, não simplesmente um “réu primário”, mas um “réu tão primário”. O sintagma *réu primário* é quebrado pela inserção do advérbio de intensidade *tão*, que altera o sentido original do sintagma. *Primário* sofre uma mudança de sentido e deixa de significar um réu sem passagem pela polícia e passa a significar *toló*. O crime foi tão *manjado*, ou seja, foi um crime comum, previsível, fácil de ser descoberto, sem requinte e sem planejamento. Em vez de ser um criminoso, é chamado de *coitado*. Essa gradação de insucessos atinge seu clímax com o cruzamento *estelionaotário*, isto é, o criminoso é um estelionatário otário, idiota, incompetente.

As funções corporais também podem produzir chistes expressivos:

“Apitando” mais que flauta,  
- e com sonora potência -,  
o Zé nem olha na pauta,

vai de cor... na “flautulência”!  
(PATRÍCIO, 2010)

Assim como outros casos de amálgama em análise neste capítulo, podemos perceber que as duas bases possuem fonemas consonantais em comum - /f/, /l/, /t/ - e essa similaridade sonora favorece a soldagem das duas unidades lexicais.

O chiste se baseia na semelhança sonora entre as duas unidades lexicais, “flauta” e “flatulência”. O tabu linguístico com unidades lexicais que fazem referência à sexualidade e às funções fisiológicas é frequente no humor, como já lembrado.

Na trova em questão, há um personagem, Zé, cujo nome evoca um ser humano comum. Talvez tenha ingerido alimentação inadequada que o faz “apitar mais que flauta”. Como seres humanos não “apitam” no sentido denotativo da palavra, a escolha lexical de “apitar” claramente visa provocar o riso. Estamos diante de uma imagem cômica, que é de um homem “apitar mais que flauta”.

Essa comicidade é reforçada pelo segundo verso – “e com sonora potência” – que indica se tratar de um fenômeno ruidoso, isto é, além da inconveniência do ato em si, há a inconveniência da amplitude sonora. Seu apitar *sui generis* é comparado ao som de uma flauta (desajeitada, diga-se de passagem). Como flautistas precisam de uma partitura (“pauta”) para tocar e nosso infeliz personagem não é um flautista propriamente dito, ele “toca de cor” sua “flautulência”.

Essa imagem de humor é reforçada pelas escolhas lexicais – apitar, flauta, sonora, potência, pauta, flautulência – e pelas rimas dos finais dos versos: flauta/pauta, potência/flautulência. “Flauta” e “pauta” são unidades lexicais referentes ao universo da música, isto é, fazem parte do mesmo campo semântico e instauram a comicidade no enunciado, visto que o chiste não é sobre música.

Muito expressivo é também o par potência/flautulência, não apenas pelo neologismo propriamente dito, mas pela sugestão evocada pela unidade lexical “potência”. Dada a delicadeza de instrumentos de sopro de porte pequeno como a flauta (doce ou transversal), o oboé ou o clarinete, por exemplo, a ideia de “potência” geralmente não é associada a esses instrumentos, pois não exigem grande fôlego de seu instrumentistas, como exigem instrumentos maiores (tuba, eufônio, trombone etc). Neste caso, o uso da unidade lexical “potência” também está ligada ao humor do texto.

O humor político, como sempre, mais uma vez em nosso *corpus*:

Conheço alguns imbecis  
todos cheios de “Excelência”,  
que devíamos saudar:  
- Como está Vossa **Jumênci**a?  
(NAIA, 1972, p. 241)

Como bem analisou Possenti, o humor político não é novo e, *mutatis mutandis*, certas piadas poderiam apenas ter atualizado o personagem sem perder a eficácia (POSSENTI, 1998). Assim, temas como a vaidade, a burrice ou a prepotência de políticos acabam sendo universais e atravessam o tempo.

É o que podemos perceber na trova acima, em que o enunciador, logo no primeiro verso, ao se referir à classe política, afirma que alguns são “imbecis”. Essa unidade lexical de uso injurioso traduz a ideia de um indivíduo tolo ou idiota. Na verdade, o primeiro verso ainda não explicita o tema, que é realmente apresentado no segundo verso, “todos cheios de Excelência”, no qual a unidade lexical “excelência” é grafada propositalmente com inicial maiúscula, fazendo referência ao pronome de tratamento dirigido a ocupantes de cargo público dos três poderes – Executivo, Legislativo e Judiciário.

O uso das formas Vossa Excelência/Sua Excelência é regulamentado pelo *Manual de Redação da Presidência da República*, lançado oficialmente em 1991 no governo de Fernando Collor e, atualmente, na terceira edição, atualizada durante o governo de Michel Temer, em 2018. Assim, não se trata apenas de um tratamento tradicional, mas também regimental no Português Brasileiro.

O humor da trova está na escolha das unidades lexicais “imbecis” e “Excelência”, relacionadas nos dois primeiros versos, criando um efeito de sentido de humor caústico, ferino, corrosivo.

A “cereja do bolo” é o neologismo *Vossa Jumênci*a (intertextualmente ligada a *Vossa Excelência*), que se forma pelo amálgama entre “jumento” + “Excelência”. Embora o significante isolado “jumento” não seja empregado na trova – apenas fundido à “excelência” – seu sentido está subentendo em “imbecis”, de forma que esta unidade lexical é o elemento desencadeador de sentido do texto.

O elemento que propicia a soldagem das duas unidades lexicais é a sílaba tônica /en/, partilhada por ambas as unidades lexicais.

Aliás, é digno de nota que, quando o chiste é construído a partir de uma referência temporal muito específica, ou seja, é particular e não universal, a tendência é que seu referencial se perca com o passar dos anos. Neste caso,

embora publicada em 1972, a trova infelizmente ainda não envelheceu e permanece tematicamente atual e poderia ter sido escrita agora, no Brasil do século XXI, que seu efeito de sentido ainda seria o mesmo, como o soneto de Glauco Mattoso que vimos no primeiro capítulo.

A metalinguagem pode ser um recurso muito expressivo em textos de temática humorística, como vemos a seguir:

Fiz trova de pé quebrado  
em Florais, de tema "Rosa":  
por isso fui premiado  
com a "Menção Honrrorosa!"  
(TEODÓSIO, 1996)

O enunciador faz referência ao universo dos próprios concursos de trova, mas seu humor nos interessa não por esta particularidade. Interessa o que há de “universal”, que é o neologismo “menção honrrorosa”, espelhado em “menção honrosa”.

Em diversos tipos de concursos há categorias como “vencedores” e “menções honrosas”. O chiste em questão explora que, no universo de um certame, pode acontecer de pessoas serem premiadas sem mérito. Faz-se um amálgama que funde as unidades lexicais “honra” e “horror” (honrosa + horrorosa = honrrorosa) por causa da semelhança fonológica entre as duas unidades primitivas, que apresentam quase os mesmos fonemas, distinguindo-se pela vogal inicial (nasal / oral) e pelo número de sílabas.

A criação neológica é expressiva não apenas pelo *blend* entre honrosa e horrorosa (honrrorosa), mas pela grafia esdrúxula de *rr* entre *n* e *o*, ao contrário de nosso sistema ortográfico que prevê *rr* e *ss* apenas entre vogais, como se o neologismo, além de traduzir uma ideia nova (a inesperada fusão entre honra e horror), também necessitasse de uma grafia tão esdrúxula quanto o seu significado.

De Therezinha Dieguez Brisolla, o seguinte exemplo também merece uma análise detida:

Pôs anúncios nas estradas:  
“Por um módico aluguel,  
moitas limpas, bem cuidadas”...  
E inaugurou... seu “**moitel**”!  
(BRISOLLA, 1997)

A palavra motel já é um amálgama, formado de “motor” + “hotel”, o local para

encontros amorosos, muitas vezes furtivos. Em áreas menos urbanas, as moitas servem, pelo menos no imaginário popular, para a mesma finalidade clandestina dos motéis, daí a fusão entre as duas unidades lexicais: “moita” + “motel”:

A expressão do humor se faz pelo sema de sexualidade, pela ideia da exploração econômica de um arbusto para encontros amorosos (um caso atípico de empreendedorismo...) e pela fusão entre as duas lexias, decorrente da ideia.

Embora a unidade lexical “moitel” seja previsível (o que deixa a composição no limiar entre a expressividade e o clichê), a escolha das rimas, no plano da expressão, de certa forma valoriza o conteúdo: os pares estradas/cuidadas e aluguel/moitel são rimas expressivas por conta de uma característica que já mencionamos antes neste trabalho, o grau de previsibilidade.

A combinação entre as rimas produz efeitos de sentido: “estradas” se liga a “moitas” (limpas) e (bem) “cuidadas”, enquanto aluguel se liga a “moitel”, isto é, um motel feito de moitas. A expressividade da trova está na engenhosa ideia de um “empreendedor” explorar aluguel de moitas para encontros furtivos.

Mais outro uso expressivo de Hagen:

Ela vive namorando  
no escurinho, atrás do muro,  
e por isto andam chamando  
seu namoro de... **“namuro”!**

(HAGEN, 2010)

Neste caso, também a sexualidade é tematizada por meio do expressivo neologismo “namuro”. Tematicamente, a trova não apresenta novidades – o que é, afinal, uma condição do humor (tematicamente limitado) – mas a (re)criação no plano da expressão valoriza o plano do conteúdo.

A trova possui uma estrutura bastante simples: as rimas entre gerúndios e a rima entre a unidade lexical “muro” e seu amálgama, “namuro”. Assim como o par carona/caronárias, temos aqui também fonemas consonantais em comum nas duas bases, /m/ e /r/. Apenas o /n/ de “namoro” não se repete.

O fonema bilabial /m/ no meio da unidade lexical “namoro” é o mesmo do início de “muro”, o que facilita fonologicamente a soldagem entre as duas bases, tornando praticamente impossível determinar com exatidão onde termina a primeira e onde começa a segunda.

O cruzamento lexical envolve uma dupla fusão: o amálgama entre duas unidades lexicais também implica o amálgama entre os sentidos de ambas, de forma que não há mais uma unidade lexical original, mas uma nova unidade lexical que funde os sentidos originais em um só, não importando mais a constituição da nova massa sonora.

No caso a seguir, o neologismo também é previsível e também fica no limite entre o clichê e a expressividade, mas o enunciador cria um contexto tentando contornar a banalidade do tema:

Pedir votos não foi “canja”!  
Um político safado  
criou confusão na granja  
e saiu “**ovocionado**”!

(BRISOLLA, 2003)

Apesar da simplicidade do enunciado, o uso do substantivo “canja”, como sinônimo informal de algo “que se faz sem esforço” (HOUAISS, 2009) rimando com granja é um jogo verbal expressivo: “canja”, aqui, não se refere ao caldo de galinha, embora seu sentido original de certa forma seja retomado pela rima com “granja”, uma propriedade rural onde se criam galinhas. Essa proximidade faz com que ambas as unidades lexicais, além de rimarem, pertençam ao mesmo campo semântico.

Também é expressiva a combinatória safado/ovocionado. Não se espera que um político “safado” seja ovacionado, mas “ovocionado”, isto é, “ovacionado” com ovos. Não precisava ser uma granja para isso, mas o emprego anterior da unidade lexical “granja” sugere um lugar com ovos em abundância, mais do que adequado para que um eleitor revoltado expulse um candidato descarado sob uma chuva de ovos...

No caso a seguir, temos um exemplo de temática sexual, explorada de forma quase fescenina:

No clone, a ser concluído,  
pediu a esposa, baixinho,  
num pormenor do marido,  
o “**pormaior**” do vizinho!

(MAIA, 2007, p. 87)

Como o humor opera com a estranheza, fundem-se duas unidades lexicais, *pormenor* e *maior*, num procedimento quase matemático: [porm[enor] + [maior] = “pormaior”.

Se “pormenor” é um “pequeno detalhe”, “pormaior” será um “grande detalhe”, neste caso, de humor escancaradamente sexual. Conforme já mencionamos anteriormente no capítulo 2, o tamanho do órgão sexual é tema recorrente do humor (POSSENTI, 1998) e tem-se aqui um enunciado com essa temática. Supera-se a trivialidade do tema – adultério, mulher/vizinho, órgão pequeno – com a criação de uma nova unidade: o que é um “pormenor” (“pequeno detalhe”) para o marido, se torna um “pormaior” (“grande detalhe”) para o vizinho.

Trata-se de um tema que por enquanto não “envelheceu”. Certos temas do humor, com os avanços sociais e a mudança das mentalidades, se desgastam e são superados ou, pelo menos, socialmente “interditados”, o que ainda não ocorre neste tema. Basta prestarmos atenção em piadas contadas em programas humorísticos para percebermos a vitalidade do tema.

A antropomorfização de animais é um recurso estilístico imemorial e é o cerne de obras literárias em todas as épocas da civilização. O humor não prescinde, naturalmente, desse recurso, geralmente atribuindo a animais não apenas o dom da fala e do pensamento, como o de vivenciar situações exclusivamente humanas.

De A. A. de Assis, o seguinte exemplo:

No amor, algo que me encanta  
é o seu jeitinho jeitoso.  
- Veja o elefante e a elefanta  
como **trombeijam** gostoso...  
(2013, p. 3)

O humor desse enunciado, mais próximo do chiste, se dá pelo amálgama entre “tromba” e “beijar”, na sua forma flexionada de 1ª. pessoa do plural do presente do modo indicativo. Por se tratar de um casal de elefantes, na voz do poeta eles não se “beijam”, mas “trombeijam”, isto é, se beijam com a tromba. O neologismo *trombeijam* está ligado a *encanta*, isto é, o beijo com a tromba encanta o observador, que vê um o ato como uma manifestação de amor no animal.

Ressalte-se que a presença do fonema /b/ em ambas as bases favorece a fusão entre elas e que o enunciatário não coloca sua criação entre aspas. Isso parece indicar também uma estratégia por parte do enunciador, como se o neologismo sem destaque no corpo do texto sugerisse uma casualidade, ou seja, tivesse uma motivação extralinguística, a “normalidade” da palavra significasse também que não há nada de extraordinário acontecendo no mundo real.

Não se trata de uma anedota, em sentido lato, mas de uma experiência lúdica com a linguagem, leve e despreziosa, ainda que lexicalmente criativa.

Não raro o humor é reacionário, sendo, “uma forma de manifestação de um discurso veiculador de preconceitos” (POSSENTI, 1998, p. 49), como o seguinte:

Ao velho, muito abusado,  
que faz bagunça à vontade,  
vale um conselho ajuizado:  
- Reduza a “**velhocidade**”!

(OLIVAL, 2017)

O que limita em muito a qualidade de um enunciado como o acima é um juízo de valor como o expresso pelo terceiro verso, “vale um conselho ajuizado”. Ora, por que um velho não pode ser “abusado” e fazer “bagunça”, enquanto um jovem, tecnicamente, pode? Apenas pelo fato de ser velho? E quão velho é?

O chiste é baseado na ideia de um homem idoso atrevido (“abusado”) e que “faz bagunça” sem limites (“à vontade”), a quem se dá o conselho de moderar os maus (?) hábitos. A composição não é de todo ruim por causa do interessante neologismo do quarto verso, que a salva da mediocridade total: “velhocidade”.

O neologismo “velhocidade” é a fusão entre as bases “velho” e “velocidade”: [velho]+velo[cidade]. Fonologicamente, a única distinção entre “velocidade” e “velhocidade” (= velocidade de velho) é a substituição da fricativa lateral pela palatal (/l/ →/lh/).

O humor precisa ser “tecnicamente bom” e, neste caso, pecou pela construção: estamos diante de uma ideia interessante (expressa pelo neologismo), mas desvalorizada pela arquitetura do enunciado.

Em linhas gerais, o que podemos notar é que o neologismo enquanto escolha lexical motivada pela necessidade expressiva, é um recurso eficiente para a produção de efeitos de sentido humorístico. Uma nova unidade lexical cria um efeito surpresa no enunciado, visto que não faz parte do repertório léxico nem tem a pretensão de “fincar bandeira” na língua.

Seu surgimento é pontual e motivado pelas necessidades da enunciação. Aqueles que, como o cruzamento lexical, exploram a deformação do significante, produzem maiores efeitos: quanto maior o estranhamento provocado pela unidade lexical, maior o efeito de humor.



### 3.2.4.2 A neologia semântica: rompendo isotopias e criando sentidos

As lexias podem apresentar sentidos que se afastam do significado original, o que chamamos de sentido figurado, de modo que um falante pode não só criar novas unidades lexicais do ponto de vista formal, quanto atribuir novos sentidos para unidades lexicais já existentes no inventário léxico da língua.

Na neologia semântica, segundo Rio-Torto, “uma palavra plenamente atestada e dicionarizada adquire uma significação diferente da até então convencion(aliz)ada” (2007, p. 24). Isto está em conformidade com o que diz Alves, para quem o neologismo semântico é criado “sem que se opere nenhuma mudança formal em unidades lexicais já existentes” (2007, p. 62).

Enquanto a neologia formal é a criação de um novo *significante*, de uma nova unidade lexical não existente no repertório léxico da língua, o neologismo semântico, por outro lado, é a criação de um novo *significado* para uma unidade já existente e dicionarizada, embora esse processo seja bastante natural e espontâneo no interior da língua, como reflexo do uso linguístico.

É inevitável, conforme esclarece Barbosa, “que as estruturas linguísticas, principalmente as lexias, sofram modificações enquanto vão sendo atualizadas em situações e contextos diferentes” (1981, p. 204), o que inclui o traço semântico das palavras. Trata-se de um processo estilístico bastante produtivo, a tal ponto que nem sempre um falante detecta estar diante de um novo sentido, o que implica dizermos que, dos critérios apontados por Maria Teresa Cabré para a identificação da neologia citados anteriormente, o critério psicológico (o sentimento de novidade) parece-nos o mais problemático em sua relação com o aspecto semântico, pois como sistematizar uma “sensação” em termos analíticos?

É imprescindível que o neologismo semântico seja compreendido em *seu contexto*, porque somente o ato enunciativo determina a condição neológica de uma determinada palavra. Assim, em nosso contexto de análise, lembrando Rey, supracitado, da mesma forma que o neologismo formal, também o semântico é identificado tomando-se um *corpus* de exclusão como referência. Assim, ancorados no critério lexicográfico, consideramos neologismo semântico um sentido não dicionarizado, mesmo que não nos desperte o sentimento de novidade.

Conforme ponderou Barbosa, é necessário levar em conta as seguintes variáveis: “quem criou a nova palavra, em que universo de discurso foi produzida, em que tempo, em que lugar geográfico e semântico surgiu, para quem foi criada, como foi criada” (2001, p. 37). Podemos pensar no caso da gíria, que constitui um processo de neologia semântica bastante comum. Quando um traficante chama o ponto de venda de drogas de “loja”, *loja* só pode ser considerado neologismo semântico nesse *contexto de produção*. Na gíria jovem da década de 1960, *quadrado* era alguém velho, desatualizado, em descompasso com a juventude. Depois, perdeu a natureza neológica.

A neologia semântica se dá, basicamente, por metáfora. Desde Aristóteles, a metáfora tem recebido a atenção de diversos estudos e correntes. Como não é nosso objetivo uma recensão teórica das teorias da metáfora, escolhemos como referencial a Teoria da Metáfora Conceptual, compreendida por Ferraz, na esteira dos estudos de Lakoff e Johnson, como:

o mapeamento (conjunto de correspondências conceituais) entre domínios (da experiência). A metáfora é vista como a projeção de um domínio de experiência (o domínio fonte) num domínio diferente (o domínio alvo), permitindo compreender um tipo de conceito em termos de outro. (2008, p. 74)

Diferentemente da noção tradicional de “comparação abreviada” ou como “figura de linguagem”, a metáfora é um fenômeno cognitivo, próprio do pensamento humano, em que se processam e aplicam inferências. Segundo aqueles estudiosos, “a essência da uma metáfora é compreender e experimentar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 47).

Nem sempre a neologia opera na produção formal de novas lexias, muitas vezes explorando novas nuances de significação de unidades lexicais já existentes na língua. Alguns autores têm, vez ou outra, produzido textos em que os efeitos de humor são intensificados pelo emprego de novas unidades lexicais ou pela ressignificação de palavras *dentro de um contexto específico*.

A trova humorística, como tivemos a oportunidade de comentar ao longo deste trabalho, tem um amplo espaço para a expressão da malícia, nem sempre sutil como gostariam os puritanos. Em não poucos casos, o humor é marcadamente sexual, de forma que tabus vêm à tona para provocar o riso.

Do ponto de vista semântico, rompe-se a isotopia de unidades lexicais, criando-se novos sentidos. No caso de metáforas marcadamente sexuais, faz-se uso

de um recurso antigo na língua que, ainda que não nos desperte um sentimento de novidade, revela uma tendência produtiva da língua, que é de atribuir novos sentidos às palavras, afastados do significado original.

O novo sentido pode nos parecer “óbvio”, mas essa obviedade ocorre por causa da nossa competência de falantes, dotados de um repertório linguístico e discursivo.

**TABELA 16 – Metáforas humorísticas**

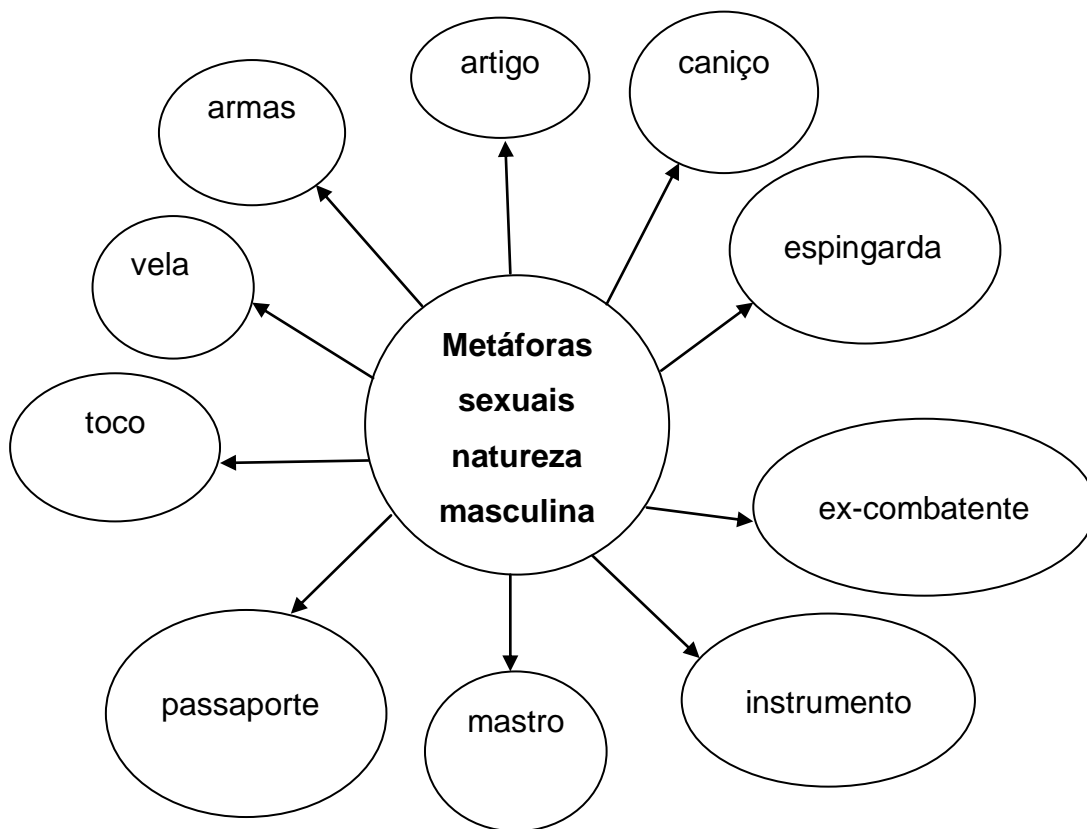
<b>Unidades lexicais metafóricas</b>	armas artigo caniço espingarda ex-combatente instrumento mastro passaporte vela toco cacimba canecão samburá caça jogo ofensiva tiro
--------------------------------------	--

Nas quatorze trovas que vamos analisar nesta parte, o sentido de dezoito unidades lexicais é manipulado, afastando-se do significado básico, de forma que o contexto cria outros sentidos além do que está nos dicionários. Assim, as palavras ganham uma dimensão lúdica que visa a provocar o riso.

Vamos analisar três conjuntos que estão interligados. No primeiro, veremos dez unidades lexicais que constituem metáforas sexuais referentes à natureza

masculina, todas concretas e algumas relativamente óbvias, visualizadas na seguinte figura:

**Figura 10 – Metáforas sexuais - natureza masculina**



O tema do adultério aparece na trova seguinte:

Porque a esposa adora farda,  
o pijama do tenente,  
vez por outra, também guarda  
as “**armas**” de outra patente!

(MAIA, 2013: 42)

A personagem feminina é a esposa de um tenente que comete adultério com outro militar (“armas de outra patente”), embora o texto não deixe claro se patente superior ou inferior. A questão aqui é a transposição da experiência de um domínio para o outro: como ninguém guarda armas dentro de um pijama, sugere-se que o item guardado seja de natureza fálica: quando o tenente está longe, sua esposa dorme com outro.

Na trova a seguir, o neologismo semântico é mais sutil e sofisticado do que em outros exemplos:

Na noite do seu casório,  
sendo um noivo muito antigo,  
usou até suspensório,  
mas não sustentou o **artigo**...

(MOURTHÉ, 2013, p. 83)

A contexto sexual é sugerido pelo segmento inicial, “na noite do seu casório” e a idade avançada do noivo no verso seguinte (“noivo muito antigo”). A escolha do adjetivo *antigo* é sugestiva, pois não se costuma usá-lo para caracterizar pessoas, mas objetos, o que causa um efeito de estranheza, muito bem colocado em um contexto de humor. Essa “antiguidade” do noivo é reforçada pelo substantivo “suspensório”, que não apenas rima com “casório”, mas estabelece uma relação de coesão lexical com “antigo”.

Em décadas passadas, o suspensório era usado no lugar de cintos, para, como indica o enunciado, “sustentar” as calças. No caso, o noivo sustenta as calças, isto é, elas não caem, mas não consegue sustentar o seu “artigo” (= produto, mercadoria). A unidade lexical “artigo” retoma, referencialmente, o primeiro verso, “na noite do seu casório”, de forma que “sustentar o artigo” tem o sentido de “manter ereção”, afinal que “mercadoria” ou “produto” teria a oferecer na noite do seu casório? Trata-se de uma escolha lexical muito eficiente por criar dentro desse contexto um sentido absolutamente imprevisível.

O ato sexual pode ser metaforizado como guerra, combate, caça ou qualquer outra atividade que indique esforço físico. No caso a seguir, *sexo é caça*:

De certa **caça** ele guarda  
saudosa recordação,  
pois, hoje, a sua **espingarda**  
aponta só para o chão!

(PINTO, 1994)

Devido ao seu caráter breve e de apelo a estereótipos, a trova humorística tende a “entregar o jogo”, isto é, a não admitir duas possibilidades de leitura, em que a leitura humorística não *bona fide* se sobreponha à primeira. Afinal, já que o humor resulta da superposição de dois scripts, *que leitura provocaria o riso?*

Um homem sentir saudade da caça e manter uma espingarda guardada não é motivo para uma enunciação humorística, de forma que o próprio enunciado insinua a sexualidade por meio do pronome indefinido anteposto à unidade lexical caça (“certa caça”), que não pratica mais e lhe evoca “saudosa recordação”.

A unidade lexical “espingarda”, sujeito do predicado “aponta só para o chão” sugere uma relação fálica, remetendo indiretamente à memória discursiva do leitor/ouvinte, de modo que neste contexto “caça” é o ato sexual e “espingarda”, o órgão sexual masculino. A esse respeito, lembramos de Preti, para quem:

o processo metafórico da linguagem erótica reflete bem uma tendência popular: o uso de um *mecanismo figurado essencialmente primário*, de fundo emotivo, no qual, quase sempre, se evoca um objeto concreto por uma imagem também concreta, valorizando uma de suas propriedades, talvez a mais expressiva (2010, p. 151, grifos nossos).

Não que o humor seja essencialmente popular, mas é na cultura popular onde brota o seu manancial de temas, que refletem um conjunto valores de uma comunidade de falantes, como podemos verificar pelo exemplo em questão: embora a disfunção erétil seja um problema de saúde e um drama para quem o vive, serve de motivo cômico para um sem número de anedotas e chistes.

Mais uma trova com temática de adultério:

Na pesca houve um rebuliço...  
Sem ver a esposa por lá,  
quis guardar o seu **caniço**  
em um outro **samburá!**

(MAIA, 2007, p. 78)

O primeiro aspecto a se observar é a escolha cuidadosa de rimas. Longe de serem apenas apoios sonoros, as rimas A (rebul-**IÇO** / can-**IÇO**) e B (l-**Á** / sambur-**Á**) se ligam discursiva e semanticamente entre si, realizando uma combinatória criativa.

Há uma aproximação fonossemântica entre *rebuliço* (confusão) e *caniço* (órgão sexual masculino): o rebuliço é provocado pelo pescador que, livre da esposa, assediou sexualmente outra mulher. Ainda em termos de rima, o final do segundo verso, uma palavra gramatical (lá), em vez de uma palavra lexical, também pode ser considerada um fato estilístico, pois a neutralidade semântica das palavras gramaticais não permite a associação imediata com uma palavra lexical com a qual constituísse um leque combinatório. A combinação lá/samburá é expressiva pelo caráter inusitado do seu emprego.

O primeiro verso serve como uma apresentação do que vai acontecer, um pano de fundo. “Na pesca, houve um rebuliço”. O leitor imediatamente fica em suspense: qual seria o rebuliço? Para um público que, em tese, ouve o texto antes

de lê-lo<sup>57</sup>, há uma atmosfera de surpresa. *Rebuliço* rima com qual palavra? Se considerarmos uma pausa (real ou hipotética), essa combinatória não é tão óbvia quanto costuma acontecer com outras, típicas da poesia lírica tradicional e das canções de consumo, com pares do tipo *amor* com *dor*, *coração* com *paixão* (abusivamente empregados na música sertaneja, no samba e no pagode, por exemplo) ou *Jesus* com *luz* (combinatória que aparece *ad nauseam* na música gospel)<sup>58</sup>.

O segundo verso avança: “Sem ver a esposa por lá”. Novamente, apesar de ser uma unidade lexical bastante comum (uma palavra gramatical), o advérbio de lugar e anafórico “lá” constitui um mecanismo de coesão, visto que o seu referente (“local de pescaria”, “beira do rio”, “beira da lagoa”, etc) é inferido pelo contexto do primeiro verso (“na pesca”). Com a inclusão do segmento “sem ver a esposa”, a palavra “rebuliço” ganha um novo contorno semântico: a confusão não é causada por qualquer fator ligado à pescaria, mas por um fator alheio ao acontecimento em si.

Acrescente-se a isso que o sujeito da ação não é materialmente expresso por um núcleo. “Ele”, “o pescador” (inferre-se pelo contexto), “quis guardar o seu caniço”. Um sujeito que, mesmo não expresso, é capaz de provocar um rebuliço durante a ausência da esposa... O tema é o adultério, a traição, mote consagrado do humor.

Somente a traição do pescador não seria um mote devidamente consistente para arquitetar o enunciado em questão. Ainda que a temática do adultério dê margens a textos humorísticos, neste contexto ela precisa de um reforço. A competência linguística do poeta dá conta do detalhe necessário: a inclusão de um elemento obsceno, mas referenciado de modo sutil (ou não tão sutil, conforme o ponto de vista). A unidade lexical “caniço” (= vara de pescar) acrescenta um sentido fálico ao enunciado.

---

57 Como já vimos, as trovas humorísticas, em vista do seu contexto de produção, possuem um duplo enunciatário. Sendo obras que participam de um concurso, seu primeiro enunciatário é a comissão julgadora, que avalia os trabalhos recebidos, dando-lhes notas segundo seus próprios gostos. Apurado o resultado do concurso, os textos escolhidos são publicados em livretos e distribuídos em uma solenidade de premiação, que contará com a presença dos poetas premiados e de um público heterogêneo. Na solenidade, os autores são chamados um a um até um palco, onde ganham um troféu, um diploma, o livreto com o resultado e são convidados para ler seu trabalho ao microfone. Nesse momento, entra em cena o segundo enunciatário: o público. Sendo anunciado na premiação que são “trovas humorísticas”, espera-se que o público ria dos textos.

58 A comparação pode soar mal-humorada ou inadequada, visto se tratar de outra temática, mas a questão da rima não é normalmente levada em muita consideração. Nas mãos de um letrista sem talento ou de um poeta preguiçoso ou sem criatividade, a rima é um recurso bastante banalizado.

A palavra em questão é bem escolhida, visto que na língua oral popular é muito frequente o emprego de unidades lexicais cujo referencial seja algo pontiagudo que, na visão maliciosa de falantes, sugira uma semelhança visual com o pênis. Unidades lexicais, mesmo pertencentes a domínios semânticos tão díspares quanto alimentação e armas de fogo, por exemplo, são empregadas cotidianamente com significado fálico por usuários da língua em contexto de informalidade.

Nesse sentido, a unidade *caniço* é empregada com um sentido não dicionarizado, com sema de sexualidade, embora isto não nos traga propriamente um sentimento de novidade.

Em excelente estudo comparativo entre o português e o italiano, Souza lista diversas unidades lexicais com o sentido de órgão sexual masculino, das quais citamos as seguintes: *arame, arma, badalo, banana, cano, canudo, escopeta, espada, espiga, estaca, ferramenta, ferrão, ferro, flauta, lápis, legume, lenha, linguiça, mandioca, minhoca, nabo, pau, vela*. (2007, p. 99). O que observamos nos exemplos colhidos pela autora é que tais escolhas lexicais pertencem à tradição do português (e de línguas aparentadas, como no estudo em questão) do uso de unidades lexicais com sema de /objetos pontiagudos/ com essa referência.

Acrescente-se que à unidade lexical *caniço* agrega-se a unidade *samburá*. Não suficiente o emprego de *caniço* com sema de sexualidade, o último verso completa o sentido do verso anterior “quis guardar...” com “em um outro *samburá*”. Houaiss define *samburá* como “cesto bojudo e de boca estreita”. Não será necessário um grande esforço de decodificação para entendermos que *samburá* aqui também adquire um sentido marcadamente sexual, referindo-se ao corpo feminino, onde o pescador “quis guardar o seu caniço”. As unidades lexicais *caniço* e *samburá* formam, portanto, uma rede de significação, associadas à ideia de sexualidade.

Na mesma esteira das anteriores, a trova seguinte também possui referência fálica e tematiza a sexualidade:

Aquele velho soldado  
evita o espelho de frente,  
pois quando se olha, pelado,  
mal enxerga o **ex-combatente!**

(MAIA, 2007, p. 85)

O personagem, também masculino, agora não é nem um pescador nem um



músico, mas um velho soldado, um homem idoso que foi militar quando jovem. Toma banho e troca de roupa como qualquer pessoa, mas *evita o espelho de frente*. Algo no seu corpo o incomoda, pois quando está *pelado*, totalmente vulnerável, quase não enxerga o *ex-combatente*.

As rimas são bastante sugestivas: *soldado / pelado* e *frente / ex-combatente*. Assim como em exemplos anteriores, sua combinatória desempenha um papel semântico na construção do enunciado. Há uma aproximação entre *soldado* e *pelado*, duas palavras que não seriam usualmente empregadas no mesmo contexto. Há um toque de humor nessa combinação inusitada, reforçada pelo par *frente / ex-combatente*.

O fato de estar *pelado* sugere o humor nessa linha de sentido. Assim, os segmentos “velho soldado”, “evita o espelho de frente”, “pelado” estão entrelaçados semanticamente para produzir em *ex-combatente* um novo sentido, não o de soldado reformado, mas de “órgão sexual”.

O pênis é chamado adequadamente de “ex-combatente”. Não poderia ser “combatente”, caso contrário não haveria razão para o “velho soldado” não se olhar nu na frente do espelho. O que lhe causa embaraço é que seu órgão sexual seja um “ex-combatente”, ou seja, não “luta” mais. Ressalte-se que “ex-combatente” liga-se semanticamente a “velho soldado”. Não haveria sentido em “ex-combatente” se o personagem retratado não fosse um soldado.

A trova a seguir nos traz um exemplo de neologismo semântico, em que a malícia é expressa pela atribuição de um novo sentido:

Levou o músico um susto  
na noite do casamento...  
E à custa de muito custo  
pôde afinar o **instrumento!**

(MAIA, 2007, p. 67)

Neste caso, o tema é a disfunção erétil, a dificuldade de um homem em manter uma ereção durante as relações sexuais. Esse tema também é bastante explorado em piadas, como uma simples busca no *Google* poderia comprovar.

Os dois primeiros versos introduzem o mote: o músico leva um susto na noite do casamento. Trata-se do seu casamento ou de um casamento em que vai tocar? No terceiro verso, o jogo de palavras “à custa de muito custo” sugere grande dificuldade, um apuro, uma situação embaraçosa.

O quarto verso, “afinar o instrumento”, por fim arremata a ideia de dificuldades sexuais. Neste caso, podemos notar que a sexualidade é tematizada de forma mais sutil do que no exemplo anterior.

A tematização sexual é sugerida pela combinatória das rimas “casamento / instrumento” e “susto / custo”. Um músico profissional que toca em casamentos dificilmente portaria um instrumento desafinado, embora uma leitura desatenta pudesse preconizar o humor desse enunciado derivando da situação de um músico ficar embaraçado na frente de um público em uma igreja por usar um violino desafinado (por exemplo). Talvez um músico embaraçado à frente de um público seja uma quadro engraçado para alguns leitores em potencial. Esta seria uma primeira leitura *bona fide*. É uma leitura possível, em tese, mas não resiste à condição *retórica* do riso: o objetivo é fazer rir. Não parece *suficientemente* engraçada para desencadear esse efeito de sentido.

O efeito de sentido é provocado pela palavra “instrumento” que, à nossa *memória discursiva*, insinua um significado de “órgão sexual masculino”. *Essa segunda leitura impõe-se sobre a primeira*, pois desloca semanticamente os elementos dos versos anteriores: o músico leva um susto na noite do casamento.

Antes, contudo, da unidade lexical “instrumento” (a última da trova), elementos dos versos anteriores nos dão a pista de uma leitura *não bona-fide*, como diria Raskin.

Casamentos geralmente ocorrem no período noturno, mas o fato de ser à *noite* é sugestivo por não ser um elemento intrínseco a um casamento religioso, ocasião em que são requisitados os serviços de um músico. Pode ser à noite, mas também pode ser à tardezinha. Enfim, estar com um instrumento desafinado também não lhe causaria necessariamente um *susto*, pois todo músico profissional carrega consigo um diapasão e um instrumento ficar desafinado é algo bastante corriqueiro. Causaria, talvez, um desconforto momentâneo caso estivesse sem um diapasão, mas essa descoberta não aconteceria *durante a cerimônia, e sim antes dela*. O sintagma “noite do casamento” sugere noite de núpcias. Logo, o músico não está em um casamento qualquer, como profissional, mas *na noite de núpcias do seu próprio casamento*. E seu *susto* não é, portanto, provocado por um instrumento literal desafinado, mas pela dificuldade em “conseguir” uma ereção (= afinar o instrumento). Nesse contexto, sim, a ideia de um *susto* se justificaria, pois se espera

que possa manter relações sexuais, principalmente por se tratar de uma ocasião especial, de triunfo, que é o matrimônio.

A malícia das metáforas sexuais pode igualmente ser conferida no seguinte exemplo, também de Edmar Japiassu Maia:

Passa a Escola!... E, ao fim da zoeira,  
o mestre-sala, em seu rastro,  
flagrou a porta-bandeira  
dando um trato em outro **mastro!**  
(2013, p. 43)

O contexto é o carnaval, mote para diversos enunciados de humor. Embora a unidade lexical “mastro” evoque de pronto um sentido fálico, esse sentido é atribuído em função de um contexto, a partir do campo semântico de *carnaval*: escola (de samba), mestre-sala, porta-bandeira. A unidade lexical “mastro” adquire um sentido fálico, distante do original, mas como carnaval também evoca semas de /liberdade/, /diversão/ e /sexo/, o sentido fálico de “mastro” (reforçado pelo pronome indefinido “outro”) não é um “estranho no ninho” em relação ao campo semântico de carnaval.

Seguindo a mesma temática sexual, o autor também cria um neologismo semântico bastante original para designar o órgão sexual:

Ante a cabrocha em seu quarto,  
disse o turista: - Que sorte!  
mas quase teve um infarto  
quando viu-lhe o... **“passaporte”!**  
(MAIA, 2013, p. 61)

Desta vez, o personagem retratado, um turista, também se vê em apuros, assim como o pescador, o músico e o velho soldado das trovas anteriores. O embaraço em que se envolve o protagonista dessa micronarrativa é provocado por fatores de natureza externa.

Os dois primeiros versos contextualizam o enunciado: um turista farreia no carnaval. O turista diz “que sorte” ante uma mulher (a cabrocha, isto é, uma sambista durante os dias do carnaval). Neste caso, a palavra *cabrocha*, de tom arcaizante, faz parte do campo semântico de carnaval. Isto é significativo porque se, em vez de *cabrocha*, o enunciador empregasse “mulher”, “garota” ou palavra similar, de traço sêmico *generalizante*, o enunciado não possuiria um referencial específico e se empobreceria discursivamente.

Por outro lado, a palavra *cabrocha*, de traço sêmico particularizante e impregnada de significação, sugere a efemeridade dos relacionamentos durante os

dias de carnaval. As palavras *cabrocha* e *turista* formam uma rede de significação, não apenas por designarem os “personagens” dessa micronarrativa em versos, mas porque, em termos de discurso, remetem à atmosfera liberal do período carnavalesco: o turista vai para a cama com a cabrocha: “ante a cabrocha em seu quarto”.

Como se trata de um discurso humorístico, a sentença “Ante a cabrocha em seu quarto, / o turista diz: - que sorte!” descreve um acontecimento normal, de aspecto introdutório, semelhante ao clássico introito “Era uma vez...” dos contos de fadas. Não há nada que quebre a expectativa ou provoque um estranhamento. Essa quebra de expectativa será introduzida pelo conectivo adversativo “mas”, no início do terceiro verso: “Mas quase teve um infarto”. Ainda não sabemos o que aconteceu.

Neste caso, as rimas também são bem escolhidas porque não denunciam o desfecho: “quarto / infarto” e “sorte / passaporte”. São pares que, se tomados isoladamente, não permitem uma inferência prévia do clímax do enunciado. Interligam-se, formando uma rede: *quarto* e *infarto* sugerem o desequilíbrio, o anormal, um acontecimento imprevisto em um momento de regalo, ainda que constituam uma combinação não usual. *Sorte* e *passaporte* produzem um estranhamento, trazendo ao texto um ar de novidade. São particularmente expressivas por causa de sua combinatória imprevisível: o turista pensava ter *sorte* até ver o “*passaporte*” da cabrocha.

O elemento desencadeador do humor é o neologismo semântico “passaporte”, grafado entre aspas para reforçar seu caráter insólito. Por que é a cabrocha (e não o turista) quem tem um passaporte? Não se trata, é claro, de um passaporte literal, o documento para viagens internacionais. Uma leitura literalista não resiste ao contexto e à retoricidade intrínseca do riso: por que um turista “quase teria um infarto” ao ver o passaporte da mulher com quem pretende ter relações sexuais? Por que a cabrocha, na realidade, não é “ela”, mas “ele”.

Assim, o turista distraído (bêbado?) vai para a cama com um travesti, ao invés de ir com uma mulher. Trata-se de um travesti cuja aparência é muito semelhante à de uma mulher, se não o turista jamais se sentiria sortudo. Essa sensação de sorte dá lugar à decepção, ao quase infarto, ao ver seu “passaporte”, isto é, ao ver seu órgão sexual masculino. Liga-se “passaporte” a “turista”, constituindo uma coesão referencial: não haveria humor se em vez de *turista*, outra pessoa visse o

*passaporte*. O humor instaura-se na ironia de o “passaporte” do travesti ser visto por um “turista”, em vez do oposto, o que confirma a antiga tese do humor como quebra de expectativa.

A próxima trova também faz um chiste que se estrutura em torno de uma metáfora sexual concreta:

Que lua-de-mel aquela!  
Faltou luz, foi um sufoco:  
a noiva queria **vela**,  
e o noivo só tinha um **toco**...  
(MOURTHÉ, 2013, p. 94)

Novamente estamos diante de um texto que evoca a sexualidade, sugerida pelo primeiro verso (“lua-de-mel”). Faltar luz não seria necessariamente um sufoco, mas liga-se à necessidade de uma “vela” em sentido denotativo.

No entanto, como estamos diante de um enunciado humorístico, *lua-de-mel*, *vela* e *toco* formam um campo semântico ligado à sexualidade, de modo que “vela” e “toco” são metáforas concretas para o órgão sexual masculino, expressando noções de tamanho: *Vela* possui um sema de /maior/ e *toco*, de /menor/: a noiva queria um órgão grande, mas o noivo tinha um órgão pequeno.

O estereótipo humorístico reveste-se de expressividade pela composição em versos que organiza as unidades lexicais de forma diferente, de modo a criar as metáforas *pênis grande é vela* e *pênis pequeno é toco* para expressar sua ideia.

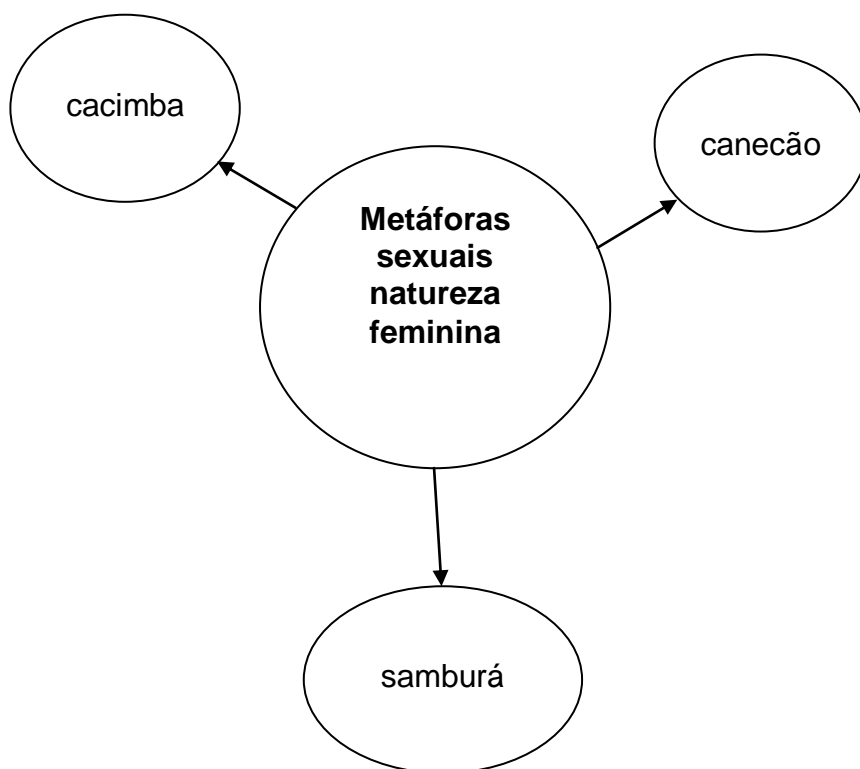
De modo geral, o que percebemos nas metáforas sexuais para o órgão sexual masculino é que seguem uma tendência natural da língua para a concretude, com semas de /formas pontiagudas/. Isso está presente em cinco unidades, *caniço*, *espingarda*, *mastro*, *toco* e *vela*. Nesses casos, a metáfora é mais óbvia que nos outros, embora outros aspectos estilísticos como o trocadilho e a rima, por exemplo, sejam empregados para contornar o caráter mais óbvio dessas escolhas lexicais. De modo mais automático, tais unidades são conectores isotópicos, constituindo gatilhos humorísticos previsíveis.

Uma unidade lexical como instrumento, embora também tenha dois *scripts*, seu sentido não *bona-fide* é menos evidente pois não evoca de imediato a metáfora concreta expressa pelas outras: *instrumento* é uma palavra hiperonímica e não possui sema de /forma pontiaguda/, como seus hipônimos *flauta* ou *clarinete*, por exemplo, presentes no humor com relativa frequência.

A criatividade se expressa de forma mais patente em unidades como *armas*, *artigo*, *ex-combatente* e *passaporte*, que, isoladamente, não sugerem dois *scripts* superpostos, o que só acontece nesses contextos.

Nas trovas a seguir estamos diante do mesmo fenômeno: metáforas sexuais humorísticas, desta vez para o corpo feminino, conforme visualizadas na figura a seguir:

**Figura 11 – Metáforas sexuais – natureza feminina**



Na primeira trova, Edmar Japiassu Maia novamente faz um chiste sobre adultério, tratado brevemente como em outras composições do mesmo autor:

Ao caipira vida torta  
pouco importa que o cão ladre...  
Na “secura”, o que lhe importa  
é a **cacimba** da comadre!  
(2013, p. 48)

Houaiss (2009) registra para “secura” a acepção de “desejo veemente, aridez, sobretudo de natureza sexual”, o que em si não é uma novidade neste contexto. Entretanto, o enunciador revitaliza o clichê por associar à unidade lexical “secura” a unidade “cacimba” (“poço” ou “cisterna”).

O enunciado é tecido por uma rede de unidades lexicais bem escolhidas e “amarradas” entre si. *Caipira* se liga por coesão referencial à *cacimba*, que é um tipo de poço ou cisterna existente em propriedades rurais. Esse *caipira* é descrito como alguém “vida torta”, isto é, alguém que foge dos padrões, que não é um homem correto.

O segundo verso sugere que o caipira sai de sua propriedade rural às escondidas na calada da noite para encontros furtivos com a comadre, que mora em uma propriedade próxima ou vizinha. O cão late, chamando a atenção, o que significa que pode acordar alguém, mas ele enfrenta o risco por causa de sua “secura” (“desejo sexual intenso”).

A *cacimba* da comadre não é uma cacimba literal, mas metafórica: o *corpo* ou *órgão sexual* em que o “caipira vida torta” (adúltero?) vai acabar com sua “secura”.

Vale a pena também comentarmos a questão da escolha das rimas torta/importa e ladre/comadre. Nas mãos de um poeta de poucos recursos estilísticos, a rima é um clichê que combina com a banalidade do tema. Neste caso, “torta” e “importa” não são uma combinação óbvia, assim como “ladre” (subjuntivo de *ladrar*, “latir”) forma um par inesperado com comadre. Um mau poeta rimaria “comadre” com “compadre”, uma rima fácil e que mataria o enunciado. Percebemos que a escolha das rimas revela um alto grau de elaboração linguística, que normalmente não se espera em um texto de humor.

Os tabus sexuais são expressos por unidades obscenas, como a lexia complexa “molhar o biscoito”, presente na trova seguinte:

Vovô, com seu jeito afoito,  
teimoso como ele só,  
molha até hoje o biscoito  
no **canecão** da vovó!

(MAIA, 2007, p. 75)

Neste caso, para atenuar a expressão chula, o enunciador lança mão do recurso de criar um contexto em que os personagens são dois idosos, *vovô* e *vovó*. Tal escolha não é de forma alguma destituída de intencionalidade, pois o contexto não é de adultério, mas de um simpático casal de velhinhos que compartilha a vida por muitos anos e em uma situação em que as relações sexuais não são furtivas, como nos chistes envolvendo traição.

Nos dois primeiros versos, o vovô é chamado de “afoito” e “teimoso”, ou seja, não aceita que a velhice lhe imponha limites para amar sua parceira: “molha até hoje o biscoito”, isto é, ainda mantém uma vida sexualmente ativa com sua parceira.

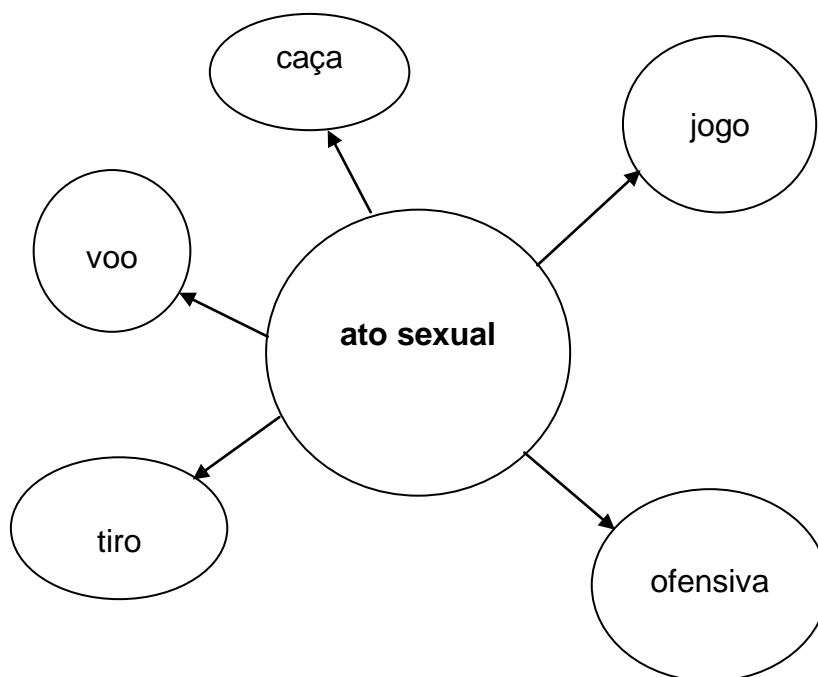
Outro recurso expressivo empregado pelo enunciador é quebrar o sintagma “molhar o biscoito” por inserir um adjunto adverbial de tempo (*até hoje*), de forma que esse recurso sintático também serve para diminuir o impacto da expressão obscena.

O riso do enunciado é reforçado pela metáfora sexual “canecão”, presente no sintagma “canecão da vovó”, em que se atribui um sentido obsceno a uma unidade lexical que não a possui. O sentido é construído como se o enunciador, malandramente, piscasse o olho para o leitor, suavizando uma ideia obscena ao mesmo tempo em que cria outra...

A unidade lexical *samburá*, outra metáfora sexual que envolve a natureza feminina, já foi analisada anteriormente.

Por fim, o próprio ato sexual também é objeto de cinco metáforas, *caça*, *jogo*, *ofensiva*, *tiro* e *voo*, aqui representadas na próxima figura:

**Figura 12 – Metáforas: ato sexual**



A primeira metáfora para o ato sexual vimos na trova de Antônio Carlos Teixeira Pinto (1994), associada à “espingarda” (= pênis), o que dispensa outro comentário neste espaço.



O tema da disfunção erétil, frequente no humor, aparece aqui, nesta trova de Waldir Neves:

Jogar sinuca é o seu fraco;  
em qualquer jogo ele arrasa;  
mas anda a espirrar-lhe o taco  
toda vez que o “**jogo**” é em casa...  
(NEVES, 2007, p. 100)

O chiste expressa, em linhas gerais, que o homem é mulherengo e usa o jogo de sinuca como pretexto para aventuras extraconjugais, mas que não demonstra o mesmo interesse ou “competência” no próprio lar.

Atribui-se à unidade lexical “jogo” o sentido de ato sexual: o sexo é como um evento esportivo em que uma “equipe” precisa marcar pontos, no caso satisfazer a parceira. À metáfora *pênis é taco*, liga-se por coesão a segunda metáfora, *sexo é jogo* (de sinuca).

No primeiro verso, “jogar sinuca é o seu fraco”, sugere-se que o homem é mulherengo, visto que “fraco”, embora adjetivo (“ponto fraco”) não é empregado para caracterizar seu vigor físico, mas sua fraqueza de caráter, reforçado pelo último verso, em que “casa” sugere que ele joga em outros lugares.

Em textos humorísticos, homens idosos são retratados como não conseguindo manter atividade sexual, o que é um clichê costumeiro. Na trova a seguir, esse clichê é valorizado pela escolha lexical:

O general de pijama  
fracassa em sua **ofensiva**...  
Pensa, saudoso, na cama:  
- Quem me dera estar "na ativa!"  
(MOURTHÉ, 2013, p. 79)

O que a autora faz brilhantemente é atribuir a uma unidade lexical retirada do campo semântico da guerra (“ofensiva”) o sentido de ato sexual, na metáfora *sexo é guerra*. O personagem retratado é um homem idoso (“general de pijama”), que “fracassa em sua ofensiva”, ou seja, não consegue manter relações sexuais. O adjunto adverbial de lugar “na cama” coloca em evidência dois scripts, um não sexual e um sexual, no qual o segundo se superpõe reforçado pelo segmento “na ativa”, colocado entre aspas de modo a sugerir não o tempo de guerras literais, mas de juventude e vigor para o ato sexual.

Na trova a seguir, da mesma autora, a sexualidade é insinuada de forma

menos explícita:

Ao se casar o carteiro,  
o bebê chega depressa:  
- Comigo o **tiro** é certo  
e a **encomenda**, via expressa!  
(MOURTHÉ, 2013, p. 83)

Nesta trova, a sexualidade é tematizada de maneira mais sutil do que em outras que temos no *corpus*. O personagem é um carteiro, que se casa e logo se torna pai. O sexo é um esporte, semelhante ao tiro ao alvo: “o tiro é certo”, como se mirasse um “revólver” num “alvo” específico. Aparentemente, o terceiro verso rompe a isotopia dos dois anteriores, visto que o personagem é um carteiro e não um pistoleiro.

Entretanto, a isotopia é retomada no quarto verso, com a sugestiva metáfora *encomenda* (filho é *encomenda*, isto é, um “produto” solicitado).

No plano da sonoridade, as rimas dos versos pares (depressa/expressa) não são estilisticamente expressivas por se tratar de unidades sinônimas, mas as dos versos ímpares (carteiro/certo) são mais bem escolhidas: são semelhantes no plano fonológico, com a vogal /a/ da primeira sílaba como único traço distintivo em relação a /e/, ao mesmo tempo em que “certo” não é predicativo de carteiro, mas de *tiro*.

Vimos em trovas anteriores como metáforas banais podem ser ampliadas de forma criativa. O próximo exemplo, de Waldir Neves, também trata da sexualidade, atribuindo à unidade lexical “voo” o sentido de ato sexual adúltero, embora não tenha uma metáfora sexual concreta como ponto de partida:

Quando a mucama avoadada  
apareceu com enjoo,  
Sinhá comentou, zangada:  
- Sinhô já deu outro **voo**!  
(NEVES, 2007, p. 97)

As unidades lexicais “mucama” (“escrava”), “sinhá” e “sinhô” situam a enunciação no plano temporal da época da escravidão, fazendo referência ao comportamento desregrado dos homens portugueses, que mantinham relações sexuais ilícitas com as escravas.

A ideia é relativamente simples: a mucama (= escrava jovem) apareceu com enjoo, sintoma típico de gravidez, de forma que a dona deduziu que fosse resultado

dos reincidentes atos de adultério do marido (“sinhô já deu outro voo”), cuja repetição é sugerida pelo pronome indefinido “outro”.

O tema, apesar de recorrente, é revitalizado pela expressiva metáfora *voo = aventura sexual*, menos previsível que “pular a cerca” ou outras presentes na linguagem popular.

A neologia semântica, embora nem sempre nos desperte o “sentimento de novidade”, constitui um recurso estilístico de notável expressividade para a produção de efeitos de sentido de humor: ao se atribuírem novos sentidos à unidades lexicais já existentes, o falante coloca-se como uma criança em um *playground* descobrindo novos usos para seus brinquedos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutimos ao longo desta tese, o humor é uma característica intrínseca dos homens, indissociável, portanto, da nossa humanidade. Isto por si só já é uma justificativa válida para todo estudo, independentemente do escopo, que contemple qualquer manifestação humorística.

Ora, sendo o humor indissociável de nossa essência, nada mais óbvio que esteja presente em maior ou menor grau em vários discursos que circulam na sociedade, inclusive o literário que, pelo seu *status* de discurso fundador ou constituinte, não apenas se sobrepõe aos demais como também interage com eles a fim de produzir sentidos.

E como o discurso literário, então, produz sentidos? Diversas são as formas encontradas, em particular na sua interface com o humor, para explorar as potencialidades do sistema linguístico.

Nesta tese nós focalizamos dois aspectos imbricados: o primeiro é a escolha lexical propriamente dita, ou seja, o emprego de unidades lexicais com valor expressivo, cuja finalidade é produzir efeitos de sentido de humor por meio da exploração lúdica do seu significante ou do seu significado; o segundo aspecto, também uma questão de escolha, é a criação de unidades neológicas – formais ou semânticas – cujo objetivo inequívoco é provocar o riso pelo estranhamento ou pelo deslocamento de sentido.

De um ponto de vista estritamente temático, não são abundantes os assuntos que fazem o homem rir, embora ria muito e trate o riso inclusive como produto de consumo – estão aí *stand ups*, programas humorísticos de TV aberta e fechada, *sites* de humor, entre outros meios de divulgação, que não nos deixam mentir.

A literatura é um discurso que também abarca o humor, quer de modo secundário – ri-se de uma determinada sequência, mas o texto como um todo não é concebido com essa finalidade – quer de modo primário – o texto tem a intencionalidade cômica, ou seja, é concebido para fazer rir, independentemente do gênero.

Evidentemente cada gênero tem suas próprias características funcionais. No que se refere à trova humorística, fulcro de nosso exame, conquanto possua um grau de elaboração que a afaste da língua comum, seus temas são basicamente os

mesmos de textos não literários, o que nos permite considerá-la um texto híbrido, ou seja, um gênero que mescla características de outros, no caso a piada e a poesia.

No primeiro capítulo consideramos as chamadas teorias modernas do humor – Superioridade, Incongruência e Alívio – e ao longo da tese, diante das dezenas de textos que lemos, vimos que todas estão presentes na trova humorística – o chiste e a sátira são motivados por aquilo que se considera inferior no outro, pelo sentimento do contrário ou de incompatibilidade, de modo a se explorarem as rupturas na convencionalidade da língua, e, não raro, de alívio ou de catarse. Diga-se de passagem, todavia, que essa sistematização não implica categorias facilmente distintas umas das outras.

A trova humorística se assemelha à piada tematicamente por explorar os mesmos temas, estereótipos dos quais é impossível fugir. Como se trata de um texto literário, em que a marca de autoria é um dado relevante, o autor tem a necessidade criadora de extrapolar os limites que a realidade lhe impõe. Um meio de contornar as limitações do lugar-comum é a elaboração linguística do enunciado – por meio de efeitos de estilo que confirmam ao texto traços de singularidade.

Consideramos no segundo capítulo como o humor e o discurso literário na língua portuguesa estão relacionados desde a Idade Média, de modo que a poesia e o humor estão interligados desde os primórdios das literaturas de língua portuguesa e, principalmente, como a trova faz parte dessa longa tradição, apesar de sua vertente humorística se tornar produtiva em época muito recente de nossa história cultural.

O humor dos trovadores diferencia-se do humor em outros discursos porque faz uso de recursos estilísticos intrínsecos à língua literária, o que produz deslocamentos de sentido em relação à língua comum: o chiste e a sátira revestem-se de expressividade porque a linguagem em que se estruturam é mais elaborada. Se, por um lado, os clichês e os estereótipos são basicamente os mesmos, o trato linguístico valoriza tais enunciados, de modo que, por vezes afastando-se da anedota, o riso é decorrente dessa elaboração da linguagem, menos do que é dito e mais da arquitetura do enunciado, como se o plano da expressão se sobrepusesse ao plano do conteúdo. Afinal, como diz Riffaterre, “um poema não significa da mesma maneira que um texto não poético” (1989, p. 23). Nesses casos, em que a função poética da linguagem atinge tal paroxismo que o eixo paradigmático se

projeta sobre o eixo sintagmático, a trova humorística se distancia da piada por produzir o riso não pelo que se diz mas pelo modo de organização do enunciado.

Entendemos expressividade como o afastamento do que é previsível e comum na linguagem, a exploração da massa sonora das unidades lexicais, o emprego de sua tonalidade afetivas, jogos lexicais e a criação de novas lexias ou sentidos (o neologismo). Esses recursos estilísticos, embora não sejam exclusivos da língua literária, constituem seu traço mais saliente, à medida que revestem o enunciado de criatividade e engenhosidade.

Como a trova humorística é, em essência, poesia, é significativo que um recurso fundamental explorado pelos trovadores seja a ênfase nos constituintes sonoros da unidade lexical, mesmo que indiretamente.

A rima, por exemplo, ainda que seja um contrainte básico das formas fixas de composição, na trova humorística adquire um colorido expressivo especial: em várias trovas, como as que analisamos no capítulo 3, a rima não é apenas o apoio fônico do final do verso, mas estabelece relações de sentido ao combinar no mesmo enunciado unidades lexicais que só admitem tal “convívio” nesse contexto específico tecido pelo poeta. Mesmo em composições que ponham em relevo outros traços estilísticos, a rima é um recurso que chama a atenção pelos efeitos que cria.

O mesmo se pode dizer da aliteração, da onomatopeia e do acento de duração, recursos que no contexto do humor ganham a vivacidade de provocar o riso ao se relacionar com os aspectos prosódicos do enunciado: chamam a atenção sobre si mesmos, de modo que constituem uma ênfase na arquitetura no próprio enunciado.

Do ponto de vista morfológico, há um notável potencial expressivo na subversão das marcas de gênero e de número, a despeito de seu parco emprego em nosso *corpus*. Chistes envolvendo masculinos e femininos não padrão de nomes de animais podem ser bastante expressivos, tais como *grilinha* e *minhoco*, os casos comentados. O mesmo se dá com os sufixos *-inho* e *-ão*, que, ao lado da noção de tamanho, expressam a sátira e a pejoratividade em diversas formações. São possibilidades que não fogem à percepção criativa de vários poetas.

Quanto ao efeitos evocativos, as palavras podem ser empregadas com inequívoco valor humorístico: basta que lembremos como determinadas palavras de uso familiar, afetivo ou popular produzem efeitos de sentido humorístico,

particularmente as que evocam as funções corporais e a sexualidade, por exemplo. Esse emprego expressivo da unidade lexical é patente nos trocadilhos, jogos lexicais extremamente produtivos no humor.

O trocadilho é o recurso estilístico mais abundante na trova humorística. Embora tenhamos destacado apenas vinte, há muitos outros e isto ocorre provavelmente por serem mais óbvios e requererem do enunciador um grau menor de competência lexical do que a formação de novas unidades, por exemplo. Entretanto, seu potencial cômico fica evidente em casos como *fundos/banco/praca* e *birita/biruta*, por nós comentados, que a despeito de não serem usos propriamente raros, despertam o riso pelo seu arranjo no enunciado, como se uma obra pianística adquirisse um colorido especial ao ser orquestrada.

Jogo lexical também bastante presente na trova humorística relacionado ao trocadilho é a desagregação vocabular, talvez pela sua ambivalência: apesar de constituir uma brincadeira criativa com a espacialidade da lexia, não é um jogo ousado. Se, conforme pontuou Benveniste, enunciação é “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (1989, p. 82), a desagregação vocabular não é um ato individual intensamente “arrojado”, visto que o ludismo da linguagem afeta unidades lexicais já existentes e atestadas. Mas seu potencial cômico é mais do que claro.

A “ousadia” maior, sem dúvida, é colocar em funcionamento o que é novidade, de modo que a criação de novas unidades lexicais ao mesmo tempo que é o índice mais claro de criatividade lexical, é também um ato que exige do enunciatário a percepção de que o enunciador quis inovar e que esse ato enunciativo não é fortuito.

O que nos chamou a atenção, e isso não prevíamos no início desta pesquisa, é o fato de determinados processos de formação de palavras como a prefixação, a sufixação e a composição, produtivos na língua comum, serem pouco produtivos na trova humorística, embora recursos como a criação analógica e o cruzamento lexical sejam significativos.

Aliás, em termos de escolha, é mais comum a combinação das palavras já existentes do que a criação de novas, pelo menos no que tange ao nosso *corpus*, diferentemente de outros textos literários em que autores dão asas à sua criatividade.

Arriscamos uma explicação para esse curioso fenômeno na trova: as composições são elaboradas para o crivo de um certame, que nem sempre conta com uma comissão julgadora competente para avaliar textos literários, variável (in)conscientemente prevista pelos participantes. Daí que postulamos duas possibilidades: por um lado, ou os autores evitam inovar com o receio de que a comissão julgadora não compreenda sua intencionalidade ou não goste de suas aventuras linguísticas ou, por outro, textos com neologismos são realmente menos apreciados e têm menos chances de premiações. O neologismo causa estranhamento porque é, afinal, uma palavra virtual, que emerge do sistema no momento de sua enunciação. Sua existência é um *fiat lux* pontual: o poeta é um demiurgo que cria uma unidade lexical para expressar uma realidade que passa a existir no contexto engendrado pela sua criatividade.

Daí decorre que um texto elaborado para um concurso literário e não para uma publicação livre passa por uma autocensura em que o próprio autor traça limites prévios, preferindo não correr riscos e alçar voos para que não se lhe cortem as asas... Sem dúvida uma perspectiva empobrecedora, mas resultante de os poetas não escreverem para publicar em livros, sem o crivo de um “julgador”. O risco de um enunciatário não compreender as escolhas estilísticas de um poeta é muito elevada, de modo que se o poeta visa a um prêmio, nada mais natural do que simplificar ou “pasteurizar” o seu texto de acordo com o gosto médio de seus primeiros leitores, aqueles que vão chancelar sua produção.

Apesar dessas limitações de natureza contextual, a trova humorística deixa entrever as possibilidades expressivas que o sistema linguístico oferece para a produção de efeitos de sentido, de modo que as escolhas lexicais podem valorizar uma ideia comum ou banal. Elas operam um desvio porque subvertem o grau de expectativa do leitor ao associar os elementos da linguagem poética com o cômico e o risível, de forma a contornar a tendência do humor para estereótipos e lugares-comuns.

A nosso ver, isto fica muito evidente na neologia semântica. As trovas que analisamos são todas tematicamente semelhantes e alguns neologismos semânticos são relativamente previsíveis, no entanto há uma nítida intencionalidade de atribuir a determinadas unidades lexicais um novo sentido dentro do contexto de modo a valorizar o plano do enunciado.



Postulamos que esse trato especial da linguagem constitui um critério para considerarmos um texto de humor estilisticamente expressivo. Porém, ainda que essencialmente ligado à poesia e à versificação, os recursos estilísticos que analisamos podem aparecer em maior ou menor grau na língua comum.

A literatura não é exclusividade de uma minoria de “eleitos das musas”, de gênios como Bandeira, Pessoa ou Drummond, por exemplo. Como afirmou Décio Pignatari, “não é porque houve um Pelé que você vai deixar de jogar futebol” (2005, p. 10). A poesia está ao alcance de todo falante com um mínimo de predisposição e sensibilidade para escrevê-la.

Este estudo nos mostra que todo falante, mesmo que não disponha de um arcabouço conceitual para descrever os fatos da língua, é capaz de produzir sentidos e até minimamente fazê-lo com expressividade.

Tudo é função poética, mesmo quando não parece.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBUD, Rodolpho. Algo me veio de cima. In: **Concurso de trovas de Bragança Paulista.** Bragança Paulista, 2010. Disp em: <http://falandodetrova.com.br/braganca2010T>
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Vocabulário ortográfico da língua portuguesa.** São Paulo: Global, 2009.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ALVES, Ieda Maria. **Neologismo:** criação lexical. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- ALVES, Renato. Cuidado com os degrais. In: **XX Jogos Florais de Porto Alegre.** Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/portoalegre2009T>
- AMOSSY, Ruth. Estereótipo. Trad. Pedro L. N. Barbosa. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso.** São Paulo: Contexto, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa:** fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. 1ª. ed., 3ª. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Goulart de. Visitando a exposição. In: WANKE, Eno Teodoro. **A trova literária.** Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976.
- ANDRADE, Ronaldo. A fase está complicada. In: **LVII Jogos Florais de Nova Friburgo.** Nova Friburgo, 2016. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2016>
- ANÔNIMO. Mais impostos ele aprova! In: FERNANDES, Aparício. **A trova no Brasil:** história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972
- ANÔNIMO 2. Em nossas hostes milita. In: WANKE, Eno Teodoro. **O trovismo.** Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1978
- APTE, Mahadev. **Humor and laughter:** an anthropological approach. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.
- ARAÚJO, José Maria Machado de. Tenho, em Brasília, um vizinho. In: **XIV Jogos Florais de Porto Alegre.** Porto Alegre (RS): 1997. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/portoalegre1997>
- ARAÚJO, José Maria Machado de. Feita a macumba, sisudo. **III Jogos Florais de São Bernardo do Campo.** São Bernardo do Campo (SP): 1980. Disponível em: <http://falandodetrova.com.br/saobernardo1980>

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. 2ª. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Sousa. 7ª. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- ASSIS, A. A. de. **A trova na imagem**. Maringá (PR): E-book, 2013. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0Bx32NYHD5wGmekIzbzNDeIVjOwM/edit>
- ASSIS, A. A. de. **Vida, verso e prosa**. Maringá: Eduem, 2010.
- ASSIS, A. A. de. **Tábua de trovas**. Maringá (PR): Miraluz, 2007.
- ASSIS, A. A. de. Que susto teve a minhoca. In: **XVIII Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes (PR): 2001. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2001>
- ATTARDO, Salvatore. **Linguistic Theories of Humor**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- AULETE, Caldas. **Dicionário digital Caldas Aulete**. Site desenvolvido pela Editora Lexicon. s/d. Disp. em: <http://www.aulete.com.br/>
- AUROUX, Sylvain. **A revolução tecnológica da gramatização**. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- AZEVEDO, Artur. Tem uma flor no princípio... In: MARTINS, Antônio. **Artur Azevedo: a palavra e o riso; uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Artur Azevedo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- AZEVEDO, Artur. **Rimas**. Recolhidas dos jornais, revistas e outras publicações por Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Companhia Industrial Americana, 1909.
- AZEVEDO, Newton Meyer de. Uniu-se a meu pai, nefasta. In: **XXIV Jogos Florais de Pouso Alegre**. Pouso Alegre (MG): 2001. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/pousoalegre2001>
- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5ª. ed. São Paulo: Hucitec-Annablume, 2002.
- BALLY, Charles. **El lenguaje y la vida**. Trad. Amado Alonso. 2ª. ed. Buenos Aires, 1947.
- BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**. 2ª. ed. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1921. Vol. I.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: **Seleção de prosa**. 4ª. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Da neologia à neologia na Literatura. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUIERDO, Aparecida Negri (Orgs). **As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia**. Vol. I. 2ª. ed. Campo Grande: Editora da UFMS, 2001.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, produção e criatividade: processos do neologismo**. São Paulo: Global, 1981.
- BASÍLIO, Margarida. **Teoria lexical**. São Paulo: Ática, 1987.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain; DRESSLER, Wolfgang Ulrich. **Introducción a la lingüística del texto**. Trad. Sebastián Bonilla. Barcelona: Ariel, 1997.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.
- BERGSON, Henri. **O riso**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERNARDO, Sérgio. Na encruza, o Cruz, desatento... In: **XXIX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo (RJ): 1988. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1988>
- BILAC, Olavo. **Melhores poemas**. Seleção de Marisa Lajolo. 3ª. ed. São Paulo: Global, 2005.
- BILAC, Olavo. Sem lar, sem pão, sem conforto... In: WANKE, Eno Teodoro. **A trova literária**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976 (b).
- BILAC, Olavo. Exemplo de temperança... In: WANKE, Eno Teodoro. **A trova literária**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976 (a).

- BILAC, Olavo. Aqui a terra consome... In: MAGALHÃES JR., Raimundo. **Olavo Bilac e sua época**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Obras poéticas de Bocage**. Nova Edição. Volume II. Lisboa: António Maria Pereira Livraria Editora, 1910.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Poesias eróticas, burlescas e satíricas**. Bruxelas (Bélgica): [s.n.], 1870.
- BONNAFOUS, Simone. Sobre o bom uso da derrisão em J. M. Le Pen. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org). **Discurso e Mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos (SP): Claraluz, 2003.
- BORBA, Francisco da Silva (Org). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 8ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 42ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRAGA, Belmiro. A bunda. In: NUNES FILHO, Marcos. **Preciosidades literárias** (webblog), 2015. Disp. em: <http://preciosidadesliterarias.blogspot.com/2015/07/a-bunda-belmirobraga.html?m=1> Acesso 12 dez 2017
- BRAGA, Belmiro. **Redondilhas**. Rio de Janeiro: Renato Americano Editor, 1934.
- BRAGA, Belmiro. **Contas do meu rosário**. 2ª. ed. Juiz de Fora (MG): Dias Cardoso, 1923.
- BRISOLLA, Therezinha Dieguez. Pedir votos não foi “canja”. In: **XLIV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo (RJ): 2003. Disponível em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2003>
- BRISOLLA, Therezinha Dieguez. Pôs anúncios nas estradas. In: **XIV Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes (PR): 1997. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes1997>
- BRISOLLA, Therezinha Dieguez. Um remédio envenenado. In: **XXIV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo (RJ): 1993. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1993>
- BRITO, Francisco de Paula. Cabeça, triste é dizê-lo! In: WANKE, Eno Teodoro. **A trova literária**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976.

BRITO, Orlando. Juca, o rei dos vagabundos. In: WANKE, Eno Teodoro. **Nós, os trovadores**. Rio de Janeiro, Codpoe, 1991.

BRITO, Orlando. Esse cachorro é uma joia. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989c.

BRITO, Orlando. Cinismo é peidar baixinho. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989b.

BRITO, Orlando. Meu pinto, que já não tem. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989a.

BRITO, Orlando. Nesta vida tão ingrata. In: **I Jogos Florais da Guanabara**. Rio de Janeiro, 1965. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/guanabara1965>

BRUNA, Marina. **Cintilações**. São Paulo: KMK Editora, 1994.

CALDAS, Renato. A vitória do Tancredo. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Contribuição à Estilística Portuguesa**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Redondilhas**. Bibl. Virtual do Estudante Brasileiro: s/d. Disp. em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000163.pdf> Acesso 12 dez 2017

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 4ª. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: História e Crítica**. Vol. III. O Modernismo. 9ª. ed. São Paulo: Difel, 1983.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Introdução: uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

CARDOSO, Elis de Almeida. **O léxico no discurso literário**: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea. São Paulo: Edusp, 2018.

CARDOSO, Elis de Almeida. **Drummond**: um criador de palavras. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.

CARDOSO, Elis de Almeida. A criação neológica estilística. In: ALVES, Ieda Maria (Org). **Neologia e neologismos em diferentes perspectivas**. São Paulo: Paulistana, 2010a.

CARDOSO, Elis de Almeida. Cruzamentos lexicais no discurso literário. **Estudos linguísticos XXXIX** (1), p. 214-222, mai-ago. 2010b.

CARVALHO, Elton. **A sogra & outras piadas**. Niterói (RJ): Cromos, 1993.

CARVALHO, Elton. Por ser um troço enrolado. In: **XII Jogos Florais de Nova Friburgo, 1971**. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1971>

CARVALHO, José Herculano de. **Teoria da linguagem**: natureza do fenômeno linguístico e a análise das línguas. Coimbra: Atlântida Editora, 1973.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **A herança de Apolo**: Poesia. Poeta. Poema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAVALHEIRO, Maurício. Tocou tuba a vida inteira. In: **LII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2011. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2011T>

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coord. da trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAVES, Juca. Eu tenho duas cabeças. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw do Brasil, 1974.

COELHO, João Rangel. Jacó, judeu que se baba. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil**: história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. **Neologia em Português**. São Paulo: Parábola, 2012.

CORREIA, Margarita; LEMOS, Lúcia San Payo de. **Inovação lexical em Português**. Lisboa: Edições Colibri e Associação de Professores de Português, 2005.

COSERIU, Eugenio. **Teoria da linguagem e linguística geral**. Trad. Agostinho Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

COSTA, Aloísio Alves da. Marilda, muito sabida. In: **XXIX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 1988. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1988>

COUTINHO, Ismael de Lima. **Gramática Histórica**. 7ª. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.

- CRESSOT, Marcel. **O Estilo e suas técnicas**. Trad. Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do Português Contemporâneo**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007.
- DAMASCENO, Ney. Ao pescar a doce amada. **VI Jogos Florais do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1994. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/riodejaneiro1994>.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Os motivos da sátira romana**. Marília: FFCL, 1968.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Vol. 11, number 1: 1990.
- FABIANO, José. Sou moderno e bem arisco. In: FABIANO, José (Org). **Trovas brincantes II**. Belo Horizonte: Itapuã, 2008.
- FARACO, Carlos Alberto. As reescrituras de Dalton Trevisan: exercícios estilísticos? In: HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e Discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.
- FERNANDES, Millôr. **Papáverum Millôr**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.
- FERRAZ, Aderlande Pereira. Neologismos semânticos na publicidade impressa: uma abordagem cognitivista. In: ISQUIERDO, Aparecida Negri; FINATTO, Maria José Bocorny (Orgs.). **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. Vol. IV. Campo Grande: UFMS, 2008.
- FERREIRA, Adélia Victória. Ao ciumento do Japão. In: **VIII Jogos Florais de Juiz de Fora**. Juiz de Fora, 1988. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/juizdefora1988>
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª. ed. São Paulo: Positivo, 2014.
- FERREIRA, Josué de Vargas. Se a gente cruzar. In: **XXVI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1985. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1985>
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONTALVA, Marisa R. O cinquentão não se aguenta. In: **L Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2018. Disp em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2009>
- FRAZÃO, Luiz Pizzotti. Cubra-se o povo de luto. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.
- FREIRE FILHO, João. Desespero do tenor. In: **LI Jogos Florais de Nova Friburgo**.



Nova Friburgo: 2007. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2010>

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GARDES-TAMINE, Joelle. **La stylistique**. Paris: Armand Colin, 1995.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. **Atuais tendências em formação de palavras**. São Paulo: Contexto, 2016.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. Atuais tendências em formação de palavras no Português Brasileiro. **SIGNUM**: Estud. Ling., Londrina, n. 15/1, p. 169-199, jun. 2012

GONÇALVES, Carlos Alexandre. Usos morfológicos: os processos marginais de formação de palavras em português. **Gragoatá**. Niterói, n. 21, p. 219-241, 2. sem. 2006

GONÇALVES, Carlos Alexandre. *Blends* lexicais em português: não concatenatividade e correspondência. **VEREDAS**, Rev. Est. Ling., Juiz de Fora, v. 7, n. 1 e n. 2, p. 149-167, jan/dez, 2003.

GRÜNEWALD, Célio. Dona Benta, a minha sogra. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil**: história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

GUERRA, Gregório de Matos. A um livreiro... In: SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: EDUSP, 1995.

GUERRA, Gregório de Matos. Define a sua cidade. In: CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca**: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

GUILBERT, Louis. **La créativité lexicale**. Paris: Larousse, 1975.

GUILHADE, João Garcia de. Cantiga. In: MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. 29ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

GUIMARÃES, Carlos. Vive o Domingos feliz. In: In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil**: história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

GUIMARÃES, Carlos. Explica a mulher a alguém. In: **XII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1971. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1971>

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. Miguel Maillat e Luís Toledo Machado. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

HAGEN, Arlindo Tadeu. Quando a sogrinha azucrina. In: **LIX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2018b. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2018>

- HAGEN, Arlindo Tadeu. Eleger um deputado. In: **LIX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2018a. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2018>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Tenho um pequeno defeito. In: **Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes (PR), 2012. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2012>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Ela vive namorando. In: **IX Jogos Florais do Rio de Janeiro**. Rio: 2010. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/riodejaneiro2010>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. O casazinho estrebucha. In: **Jogos Florais de Pouso Alegre**. Pouso Alegre (MG), 2007. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/pousoalegre2007>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Em Minas o povo inteiro. In: **Jogos Florais de Sete Lagoas**. Sete Lagoas (MG), 2000. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/setelagoas2000>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Por um engano semântico. In: **XXXV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1994. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1994>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Lá no armário, o Ricardão. In: **Jogos Florais do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1990. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/riodejaneiro1990>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Minha sogra é uma desgraça. In: **Certame de trovas Adelmar Tavares**. Rio: 1988. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/certameadelmartavares1988>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. Ao dar carona a um brotinho. In: **VIII Jogos Florais de Resende**. Resende (RJ): 1987. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/resende1987T>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. A madame tem motivo. In: **XXV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo (RJ): 1984. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1984>
- HAGEN, Arlindo Tadeu. No forró, lá no escurinho. In: **Jogos Florais de Sete Lagoas**. Sete Lagoas (MG), 1982. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/setelagoas1982>

- HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: MUHANA, Adma; LAUDANNNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (Orgs). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012.
- HENRIQUES, Cláudio César. **Estilística e Discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0**. CD-ROM. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro: Perspectiva, 2007.
- HURTADO BALBUENA, Sonia. **Aspectos léxico-semânticos de la copla española**. Tesis Doctoral. Málaga (Espanha): Universidade de Málaga, 2003. Disp. em: <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/1686539x.pdf>
- ITARARÉ, Barão de (Aparício Torelly). Prece. In: **Almanaque do Correio do Povo**. Porto Alegre: Caldas Júnior, 1982.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- JIMENEZ, Eliana Ruiz. Uso *wi-fi* do meu vizinho. In: **LIX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2018. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2018>
- JÚNIOR, Zaé. **Pássaro aprendiz**. São Paulo: Espaço Editorial, 2003.
- KOCH, Ingedore G. V. **Introdução à Linguística Textual**: trajetória e grandes temas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas de la vida cotidiana**. 9ª. ed. Barcelona: Cátedra, 2012.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. 8ª. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.
- LEITE, Rosalina Rosa. Disse a velhinha ao velhinho. In: **XVI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 1975. <http://falandodetrova.com.br/friburgo1975>
- LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LUCIMAR, Ieda. Hoje que a vaca Mimososa. In: **XXVIII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 1987. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1987>
- MACHADO, Sylvio. Sua linha musical. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil**: história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- MAIA, Edmar Japiassu. **Acalantos**. Cachoeirinha (RS): Texto Certo, 2013.

MAIA, Edmar Japiassu. À fantasmilha abraçado. XIV Jogos Florais de Curitiba. Curitiba (PR): 2006. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/curitiba2006>

MAIA, Edmar Japiassu. **Prismas**. Rio de Janeiro: Ed. do Poeta, 2007.

MAIA, Clóvis. Esse babado cercando. In: **III Jogos Florais de Valença**. Valença (RJ), 1973. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/valenca1973>

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. T. Lima. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006a.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006b.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à Estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4ª. ed. rev. 2ª. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2012.

MATTOSO, Glauco. **Poética na política**: cem sonetos planfletários. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MAX, Amália. Na casa da viuvinha. In: **XIII Jogos Florais de Bandeirantes. Bandeirantes**, 1996. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes1996>

MENDONÇA, Durval. Quando jovem. **XIII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo (RJ): 1972b. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1972>

MENDONÇA, Durval. Para ser bom deputado. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil**: história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972a.

MENEZES, Emílio de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MENEZES, Emílio de. Subornando corpos e almas. In: LEITE, Francisco. **Emílio de Menezes e a expressão de uma época**. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1969.

\_\_\_\_\_. Feio, fúnebre, funéreo. In: MENEZES, Raimundo de. **Emílio de Menezes, o último boêmio**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Editora, 1956c.

\_\_\_\_\_. Quando ele se achar sozinho. In: MENEZES, Raimundo de. **Emílio de Menezes, o último boêmio**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Editora, 1956b.

\_\_\_\_\_. A mim, por haver bebido. In: MENEZES, Raimundo de. **Emílio de Menezes, o último boêmio**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Editora, 1956a.

MÍCCOLIS, Leila. Modernas fadas-madrinhas. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIOTTI, Charlene Martins. **Ridentem dicere verum**: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio. Tese de Doutorado. Campinas: IEL-UNICAMP, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Criação literária**: a poesia. 18ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 34ª. reimpr. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. José Paulo Paes. **Revista USP**, São Paulo, n. 42, p. 111-115, junho/agosto 1999. Disp in: <http://www.periodicos.usp.br/revusp/article/viewFile/28461/30318>

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

MONTEMOR, Wilson. Ela se chama Henriqueta. In: **XII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1971. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1971>

MORREALL, John. **Taking laughter seriously**. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1983.

MOURTHÉ, Wanda de Paula. **Com... passos de emoções**. Belo Horizonte: FLUX, 2013.

MOURA, José Valdez de Castro. Que pena! Ficou pirado. In: **III Jogos Florais de Peruíbe**. Peruíbe (SP): 2000. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/peruibe2000>

MURAD, Jorge. Há um casal que se expande. WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989b.

MURAD, Jorge. Uma boa cozinheira. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989a.

MURAD, Jorge. Beijar com muito apetite. In: **XVI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1975. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1975>

NAIA, Amândio. Conheço alguns imbecis. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil**: história e antologia. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

NEI, Francisco de Paula. Camões, poeta zarolho. In: MENEZES, Raimundo de. **A vida boêmia de Paula Nei**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Editora, 1957.

NEVES, Waldir. **Retalhos da Alma**. Nova Friburgo (RJ): Marca, 2007.

NOGUEIRA, Apyrgio. O finado Zé Cagão. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

NOGUEIRA, Apyrgio. Parlamentarismo, gente. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989b.

OLIVAL, Venceslau. **LVIII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 2017. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2017t>

OLIVEIRA, Cleber Roberto de. Os passarinhos da praça. In: **XXXVII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo (RJ): 1996. Disponível em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1996>

ORNELLAS, Pedro. Quando soube... In: **XXII Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes, 2005. In: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2005>.

OUVERNEY, José. Se um louco inventasse. In: **LIX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2018. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2018>

OUVERNEY, José. Minha sogra eu não desprezo. In: **XXIV Jogos Florais de Porto Alegre**. Porto Alegre, 2017. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/portoalegre2017T>

OUVERNEY, José. Faísca boa de fato. In: **LVII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2016. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2016>

OUVERNEY, José. Já bêbado na balada. In: **LV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2014. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2014>

OUVERNEY, José. O crime foi tão manjado. In: FABIANO, José (Org). **Trovas brincantes II**. Belo Horizonte: Itapuã, 2008.

PACCOLA, Renata. Segundo um amigo meu. In: **LV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2014. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2014>

PACCOLA, Renata. Casamento traz enganos. In: **XXVII Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes: 2012. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2012T>

PACCOLA, Renata. Teve um chilique tão forte. In: **XXVI Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes: 2009. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2009>

PACCOLA, Renata. Austero, na academia. In: **Concurso de trovas de Magé**. Magé (RJ), 1997b. In: <http://falandodetrova.com.br/mage1997>

- PACCOLA, Renata. Quem morreu atrás da moita. In: **XIV Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes: 1997a. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes1997>
- PACHECO, Cecília de Arruda Campos. **Poema-piada de Murilo Mendes no contexto do Modernismo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1978.
- PAES, José Paulo. **Melhores poemas**. Seleção de Davi Arriguci Jr. 3ª. ed. São Paulo: Global, 2000.
- PATRÍCIO, Héron. Apitando mais que flauta. In: **Concurso de Trovas da UBT São Paulo**. São Paulo: 2010. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/ubtsp2010T>
- PATRÍCIO, Héron. Minha sogra me visita. In: XXIV Jogos Florais de Bandeirantes. Bandeirantes, 2007. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2007>
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- PEIXOTO, Mário. A grilinha, toda ardida. In: **IV Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes, 1980. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes1980>
- PETRUS, P. de. In: **VIII Jogos Florais de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto (SP): 1991. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/ribeiraopreto1991>
- PETRUS, P. de. Responde o esposo, tranquilo. In: **IV Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes, 1980. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes1980>
- PETRUS, P. de. Fim da orgia! In: **XIII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 1972. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1972>
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- PINTO, Antônio Carlos Teixeira. De certa caça ele guarda. In: **VI Jogos Florais do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 1994. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/riodejaneiro1994>
- PINTO, Antônio Carlos Teixeira. Num enterro de segunda... In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972b.

- PINTO, Antônio Carlos Teixeira. A funerária vivia... In: **XIII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1972a. Disp. in: <http://www.falandodetrova.com.br/friburgo1972>
- PINTO, Paulo Emílio. Dizes que sentes por ela. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PORTUGAL, Neide Rocha. O que foi isso, querida? In: **I Jogos Florais de Peruíbe**. Peruíbe (SP), 1998. Disp em: [www.falandodetrova.com.br/peruibe](http://www.falandodetrova.com.br/peruibe)
- POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.
- POSSENTI, Sírio. **Questões para Analistas do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2009.
- POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análises linguísticas de piadas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- POTTIER, Bernard; AUDUBERT, Albert; PAIS, Cidmar Teodoro. **Estruturas linguísticas do Português**. São Paulo: Difel, 1975.
- PRETI, Dino. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: LPB, 2010.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ática, 1992.
- QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- QUINTANA, Mário. Sei que meu cálculo é infiel... In: FONSECA, Juarez. **Ora bolas: o humor de Mário Quintana**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- RABELO, Laurindo. As rosas do cume. In: MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. **A poesia obscena de Laurindo Rabelo (Blog de Gilberto Cruvinel)**, 2012. Disp. in: [www.advivo.com.br/blog/gilberto-cruvinel/a-poesia-obscena-de-laurindo-rabelo](http://www.advivo.com.br/blog/gilberto-cruvinel/a-poesia-obscena-de-laurindo-rabelo).
- RABELO, Laurindo. A um calvo pretensioso. WANKE, Eno Teodoro. **A trova literária**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976.
- RADETIC, Therezinha. **Eno Teodoro Wanke: vida e obra**. Rio de Janeiro: CODPOE, 1989.



- RAMOS, José Rocha. Político é fodeador. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.
- RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humor**. Dordebrecht: Reidel Publishing Company, 1985.
- REAL RAMOS, César. La copla popular. In: ATERO BURGOS, Virtudes (Org). **El Romancero y la copla: Formas de oralidade entre dos mundos**. Cádiz: Universidad de Cádiz; Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- REY, Alain. Neologism, un pseudo-concept? **Cahiers de Lexicologie**. Paris, v. 28, n. 1, p. 3-17, 1976.
- RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto**. Trad. Eliane F. P. L. de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.
- RIO-TORTO, Graça. Caminhos da renovação lexical: fronteiras do possível. In: ISQUIERDO, Aparecida; ALVES, Ieda Maria (Orgs). **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. Volume III. Campo Grande: Editora da UFMS; São Paulo: Humanitas, 2007.
- RIZZINI, Abigail. O ciúme não me abala. In: **XXV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 1984. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1984>
- SALES, O. Campos. Raimunda teve um chilique. **XXVI Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes, 2009. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2009>
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDMAN, Antônio José. **Competência lexical: produtividade, restrições e bloqueio**. Curitiba: Editora da UFPR, 1991.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, Élbea Priscila de S. e. Meu avô era um indolente. In: **LX Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2019. In: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2019>
- SILVA, Joubert de Araújo. Vigário, a prima Inocência. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

SILVA, Lauro. Com um corpo de violino. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

SILVA, Sérgio Ferreira da. **Poemas para nunca mais**. Joinville (SC): Clube de Autores, 2013.

SILVA, Sérgio Ferreira da. A sogra entrega o genrinho. In: **XLVI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2005. <http://falandodetrova.com.br/friburgo2005>

SILVEIRA, Jaime P. Mas não trabalhas? In: **XXIII Jogos Florais de Bandeirantes**. Bandeirantes (PR): 2008. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/bandeirantes2008>

SILVEIRA, Pedro. Eu fiquei de bunda assada. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

SIQUEIRA, Antônio Juraci. Bonita, boa conduta. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

SIQUEIRA, José Jurandir. É a inflação que fode a gente. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

SOARES, Batista. Do MDB e da ARENA. In: WANKE, Eno Teodoro (Org). **Antologia da trova escabrosa**. Rio de Janeiro: Codpoe, 1989.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da Teoria Literária Alemã na década de 60. **Fragmentos**, número 25, p. 155-175, Florianópolis, jul-dez, 2003. Disp. in: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/743>

SOUTO MAIOR, Alcy R.. Ao velho diz o brotinho. In: **XV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1974. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1974>

SOUZA, Milton Sebastião. A esposa tenta encontrar. In: LIV Jogos Florais de Nova Friburgo. Nova Friburgo, 2013. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2013>

SOUZA, Severino Silveira de. Para certa minissaia... In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

SOUZA, Vivian Regina O. G. **Vocabulário erótico-obsceno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e italiano**. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: UNESP, 2007.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SUNFELD, S. Flagrou o noivo no banho. In: **XII Jogos Florais de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto, 1995. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/ribeiraopreto1995>

- TANNEN, Deborah. What's in a frame? Surface evidence for underlying expectations. In: ROY, Freddie (ed). **New directions in Discourse Processing**. Norwood, NJ: Ablex, 1979.
- TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 6ª. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.
- TEODÓSIO, Armindo Santos. Fiz trova de pé quebrado. **XIII Jogos Florais de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto, 1996. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/ribeiraopreto1996>
- TEODÓSIO, Armindo Santos. Há situações de sufoco. In: **I Concurso de trovas da UBT Minas Gerais**. Belo Horizonte: 1987. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/saobernardo1986>
- TIGRE, Manuel Bastos. Reforma do Ensino. In: FROES, Elson. **Sonetário brasileiro (website)**, 2008. Disp. em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/tigre.htm>.
- TIGRE, Manuel Bastos. **Bolhas de sabão**. Rio de Janeiro: A Noite, 1919.
- TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TORTATO, Antônio. O inquérito começou. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ULLMANN, Stephen. **Semântica: uma introdução à Ciência do Significado**. Trad. J. A. Osório Mateus. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1964.
- VAL, Thereza C. Na praia, o gordo nudista. In: **VII Jogos Florais do Rio de Janeiro**. RJ: 2000. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/riodejaneiro2000>
- VASQUES FILHO, S. Trancado em pequeno armário. In: **III Jogos Florais de Fortaleza**. Fortaleza, 1979. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/fortaleza1979>
- VASQUES FILHO, S. Se sofre a mulher no parto. In: **XXXII Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1991. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1991>
- VEIGA, Chico. Esse teu nome é uma troça. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- VEIGA, Joana D'Arc da. O vulto mais preservado. In: **LXI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 2010. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2010>

- VENTURELLI, Paulo Eduardo. Se é para o cinto apertar. In: **XXIV Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 1983. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1983>
- WAENY, Walter. Brigam dois magros. In: **XXI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo: 1982. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo1982>
- WANDERLEY, Fabiano de Cristo. No calor das minhas lutas. In: **XLI Jogos Florais de Nova Friburgo**. Nova Friburgo, 2000. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/friburgo2000>
- WANKE, Eno Teodoro. **O trovismo**. Rio de Janeiro: Cia. Bras. de Artes Gráficas, 1978.
- WANKE, Eno Teodoro. **A trova literária**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1976.
- WANKE, Eno Teodoro. **A trova popular**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1974.
- WANKE, Eno Teodoro. **A trova**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1973.
- WANKE, Eno Teodoro. Eu li tanto sobre o mal. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972b
- WANKE, Eno Teodoro. A mulher, no aniversário. In: FERNANDES, Aparício (Org). **A trova no Brasil: história e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972a.
- WANKE, Eno Teodoro. Precisavas ver o susto. In: **I Jogos Florais da Guanabara**. Rio de Janeiro, 1965. Disp. em: <http://falandodetrova.com.br/guanabara1965>
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VILELA, Mário. **Estruturas léxicas do Português**. Coimbra: Almedina, 1979.